PN
1664
L4
1893

40 1748

Graefers

Schulausgaben classischer Werke.

Unter Mitwirkung mehrerer Fachmänner herausgegeben

von

Prof. J. Neubauer.

XLVI. XLVII.

Die hamburgische Dramaturgie in Auswahl.

Mit Einleitung und Anmerkungen von **Dr. Adolf Lichtenheld.**

Verlag von Karl Graefer & Co.

Wien.

Die hamburgiſche Dramaturgie

in Auswahl

von

Gotthold Ephraim Leſſing.

Mit Einleitung und Anmerkungen

von

Dr. Adolf Lichtenheld.

PN
1654
L4
1883

LIBRARY
FEB 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Bibliotheca Collegii
Juvenatus St. Annae
Budvicensis

4. Tauſend.

Verlag von Karl Graeſer & Co.
Wien.

Einleitung.

Von der zweiten Schlesischen Schule, deren Stücke allerdings wenig oder gar nicht auf die Bühne kamen, von den Stegreifkomödien, die der ungeschlachtesten Burleske angehörten, von den Haupt- und Staats-(d. i. Prunk-)actionen, von den Wasserpoeten zu Tasso, Wallenstein, Faust, vom Pickelhering zu Mephisto, das war der Weg, den man in einem Jahrhundert durchmessen hatte, und glänzender hätte die dem deutschen Volke für dieses Jahrhundert gestellte Aufgabe, sich eine seiner würdige Literatur zu schaffen, nicht gelöst werden können. Der Löwenantheil der Arbeit, der Sorge, aber auch des Erfolges fiel dabei der dramatischen Kunst zu. An ihre Förderung vorwiegend sehen wir Lessing, Goethe und Schiller ihre besten Kräfte setzen, in praktischer Ausübung sowohl, wie in theoretischer Sicherstellung aller ihr Wesen bestimmenden Fragen. Mit der überkommenen Auffassung, die auch noch Gottsched und Breitinger festhielten, dass die Epik die „fürnehmste“ aller Dichtungsarten sei, wurde es nur einmal wirklich ernst genommen, ja ihr galt, in Klopstocks „Messiade“, sogar die erste mit der höchsten Begeisterung geübte Anspannung der Kräfte in dem beginnenden Aufschwung. Aber dann blieb sie an Geltung weit hinter ihrer Schwester zurück. Sie selbst schuf sich im Roman einen immer gefährlicheren Rivalen. An die Stelle des Verlangens, dem sie in früheren Jahrhunderten gedient hatte, war die durch die Bühne befriedigte Schaulust getreten. Diesen Vorzug genoss die Dramatik aber schon seit langer Zeit, schon seit der Wiedergeburt der alten Classiker, und die Rührigkeit für sie — man denke nur an Hans Sachs und die Jesuiten — ließ nichts zu wünschen übrig. Ja, wenn die bloße Massenhaftigkeit der Hervorbringung hingereicht hätte, dem Wettstreit mit den Nachbarn den Erfolg zu sichern und den bis weit hinein in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so tiefempfundenen und vielbesprochenen Rückstand hinter ihnen nicht eintreten zu lassen, dann hätte dies, wie ein Blick in Gottscheds „nöthigen Vorrath“ es lehrt, vollauf geschehen sein müssen. Aber eben jene Klagen zeigen, wie sehr man sich bewusst war, trotz all des Eifers in ganz unkünstlerische Bahnen gerathen zu sein. Ja Lessing meint, es sei fast schlimmer, als wenn nichts geschehen wäre. Wir lesen in der Ankündigung: „Der Stufen sind viele, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchlaufen hat; aber eine *verderbte* Bühne ist von dieser Höhe noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, dass die deutsche Bühne mehr dies wie jenes ist.“ Da dies in der Ankündigung und nicht in dem von der Verbitterung dictierten Schlusswort steht, und da es auch

den Urtheilen über Gottscheds Bemühungen um die Einbürgerung der Franzosen entspricht, so haben wir die Worte als den Ausdruck der vollsten Überzeugung zu nehmen. Und dem entspricht ja auch alles, was die Dramaturgie sonst enthält.

Das Ziel, welches sich das Hamburger Unternehmen gesetzt hatte, war ein hohes und würdiges: den Deutschen zu einer nationalen Bühne zu verhelfen, und niemand war tiefer durchdrungen von der Bedeutung dieses Zieles, aber auch von den Hindernissen, die der Erreichung im Wege standen, wie Lessing. Die Genossen ermatteten darum auch gar bald, von der Sorge um die Existenz zumeist gezwungen, und lenkten in die alten Bahnen wieder zurück. Den Part aber, den Lessing mit der Wochenschrift auf sich genommen, den führte er durch, wenn auch nicht in der ruhigen Gleichmäßigkeit, wie er sie dem Unternehmen und seiner Sache gewünscht hätte, aber doch so, dass der Erfolg nicht ausblieb. Denn die Hamburgische Dramaturgie bezeichnet thatsächlich den Wendepunkt, von wo es nun in geradem Zuge dem nationalen classischen Drama zugieng. Wenn wir darum im einzelnen nach den Gebrechen suchen, die der bisherigen Bühnendichtung anhafteten, und nach den Hindernissen, die zu überwinden waren, so müssen wir sie in seinem Blatte finden. Und das ist auch der Fall. Nur ist das Suchen nicht leicht. Denn die Dramaturgie ist erstens kein systematisches Buch. Wie die zur Aufführung gelangenden Stücke die Gelegenheiten darboten, greift er die Fragen auf. Und zweitens entspricht die Wucht der Streiche durchaus nicht gleichmäßig der Bedeutung der Gebrechen, die zu beseitigen waren.

Wir lesen in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst von E. Devrient, Band 2, S. 120: „Doch was der deutschen Bühne frommen sollte, das musste aus einer tiefgreifenden Revolution der ganzen Literatur, ja *des gesammten Geisteslebens* in unserem Vaterlande hervorgehen.“ Und so war es auch. Wir lesen dieselbe Erkenntnis heraus aus den berühmten Worten des Schlussstückes: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man meinen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen.“ Noch heute sind diese Worte schmerzhaft für uns, und wie Mitschuldige trifft uns die Bitterkeit derselben. Aber wir verzeihen sie ihm umsomehr, als ja gerade er gewaltiger wie kein anderer dazu mitwirkte, jene tiefgreifende Revolution nicht nur im literarischen, sondern im gesammten Geistesleben, das sittliche mit eingeschlossen, hervorzurufen. Denn unsere literarische Wiedergeburt wurde auch zu einer sittlichen in dem Lessingischen Sinne, und die Verdienste, die ihm für jene zuzuerkennen sind, haben auch Geltung für diese. Das zu begründen, verweisen wir nur auf folgende Stelle: Stück 96 (im Text unter Nr. 42) enthält die Klage, dass man in Deutschland die Literatur immer noch nicht als eine ernste Angelegenheit behandle, sondern als ein Spiel, das der höchsten Anspannung der Kräfte des Mannes nicht würdig, sondern nur gut sei, die müßigen Stunden zu vertändeln, sowie es ja auch Weise und selbst Gottsched als selbstverständlich hingestellt hatten. Und dem war vollständig so. Allerdings nicht nur in Deutschland, aber hier doch viel mehr

wie anderswo. Auf dem Standpunkt, dem Malherbe Ausdruck gegeben hatte mit den Worten: „Ein Dichter nützt dem König soviel als ein Kegelschieber," stand man ein halbes Jahrhundert später in Deutschland noch vollständig. Zu der höheren Auffassung, die zuerst der Engländer Shaftesbury vertreten hatte, dass die Künste im engsten Zusammenhang stünden mit der Culturentwicklung der Menschheit, hatte man sich noch nicht emporgeschwungen. Das Dichten war und blieb nur eine „Erholung in müßigen Stunden", von der als einer brotlosen Kunst der Unbemittelte sich vollends fernzuhalten habe. Klopstock und Lessing, auf die als Beispiele des Gegentheils hingewiesen werden könnte, sind nur Ausnahmen. Nach einem Seitenstück zu dem Franzosen Du Belloy, dem Verfasser der Belagerung von Calais und der Zelmire, der das Rechtsstudium beiseite warf und als wandernder Schauspieler und Dichter „so glücklich und berühmt wurde, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre", sehen wir uns vergeblich um. „Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würde sein gewissestes Los sein." (Stück 18.) *Wir entbehrten des Idealismus*, und das nicht nur in der Kunst, sondern überall. Es fehlte durchwegs an der Fähigkeit, sich bis zur Leidenschaft auch nur für eine der idealen Fragen des Lebens auf welchem Gebiete immer zu erheben und das Höchste daran zu setzen, ihre Forderungen zu erfüllen. Als dann unser Schriftthum — im Drama war Lessings Sarah Sampson die erste entscheidende That — sich zu diesem höheren Fluge erhob, da ergriff die hier erregte Begeisterung auch das Interesse für andere Gegenstände, die deren würdig waren. Und so war der Aufschwung unserer Literatur, der dramatischen besonders, zwar nicht geradezu die Ursache der Gesundung des allgemeinen Culturlebens, aber er war von ihr begleitet und förderte sie nach allen Seiten aufs nachhaltigste und mächtigste.

So erkannte denn Lessing sehr wohl, dass, wenn seine Bemühungen um das Schauspiel Erfolg haben sollten, es nicht damit genug war, nur die Dichtung selbst auf eine höhere Stufe zu heben, sondern dass noch viel mehr das Publicum erzogen und befähigt werden musste, die edlere Kost zu würdigen und zu genießen. Nur zum Theil konnte dieses durch jenes erreicht werden, konnte die Erziehung eine directe sein. So weit aber seine Kräfte reichten, dazu mitzuwirken, durch seine Thätigkeit sein ganzes Leben hindurch wie besonders durch das Hamburger Unternehmen, das hat er geleistet.

Indessen war ihm doch schon mehr vorgearbeitet worden, als er es, nach seinem Urtheil über Gottsched im 17. Literaturbrief, nicht nur zugestehen wollte, sondern erkannte. So schlimm wie zu den Zeiten, da fast allein die Stegreifkomödien, die Haupt- und Staatsactionen, die Burleske mit dem Hanswurst und die auch nur für die Schaulust berechnete italienische Oper die Bühne beherrschten, war es nicht mehr. Auch solche Vorkommnisse waren nicht mehr möglich, wie Gottsched einmal berichtet: „Ich habe im Jahre 1717 am Reformationsfest eine Schulkomödie vorstellen sehen, wo der Inhalt der Äneis Virgilii und die Reformation Lutheri zugleich vorgestellt wurde. In einem Auftritt war ein Trojaner, in der andern der Ablasskrämer Tetzel zu sehen. Bald handelte Äneas von

der Stiftung des römischen Reiches, bald kam Lutherus und reinigte die Kirche u. s. w. Und diese beyde so verschiedene Handlungen hiengen nicht anders zusammen, als durch eine lustige Person, die zwischen solchen Vorstellungen auftrat und z. E. den auf der See bestürmten Äneas mit dem in Gefahr schwebenden Kirchenschifflein verglich." Besonders durch die durch Gottsched unter Mithilfe der Neuberin bewirkte Einbürgerung der regelmäßigen Tragödie und Komödie der Franzosen, deren „Regelmäßigkeit" vor allem darin bestand, dass der Text vollständig vom Dichter ausgeführt war, hatte man sich schon etwas daran gewöhnt, die Bühne als eine Stätte zu betrachten, auf der Würde der Sprache, strenge Durchführung, wenn auch nicht tieftragischer, so doch hochernster Conflicte und kunstvoll durchschlungene Handlung ohne Hanswurst und ohne Augen- und Ohrenspectakel geboten werden durften. Ja in manchen Kreisen war das Verlangen nach Besserung so stark, dass man selbst von Klopstocks Dramen diese erhoffte. Aber im allgemeinen war das damalige Geschlecht doch noch in dem Geschmacke jener obengenannten Bühnendarstellungen aufgewachsen und darum gleich bereit, mit der Befriedigung des niedrigsten Unterhaltungsbedürfnisses vorlieb zu nehmen. Der Hanswurst, der seit den englischen Komödianten sein Unwesen getrieben hatte, schwand von der Berliner Bühne erst kurz vor dem Hamburger Unternehmen, in Wien nach wiederholten Anläufen und Rückfällen gar erst 1770; handelte es sich bei den Stranitzky und Prehauser doch um ihre Existenz. Von welcher Art aber die Wirkung jener genannten Repertoirwerke auf den Geschmack war, davon kann man sich leicht eine Vorstellung machen, wenn man sich ihre Beschaffenheit vergegenwärtigt.

Den reichsten Aufwand erforderten die Haupt- und Staatsactionen. Diese waren zwar nationalen Ursprungs, aber ihre Stoffe waren der biblischen und profanen Geschichte, den alten Helden- und Liebesbüchern und Romanen entnommen, selten erfunden, alle aber waren voll von Riesen, Kämpfen, wunderbaren Begebenheiten, wilden Abenteuern und blutigen Greueln, die mit gräßlicher Naturtreue dargestellt wurden. Massenscenen, Fest- und andere Umzüge, Ballets und Tanz-Divertissements, mit prachtvollen Costümen und Decorationen ergötzten in stetem Wechsel das Auge. Nur Könige, Helden und dgl. waren berechtigt, darin aufzutreten. Der Gang der Handlung und der Inhalt der Scenen wurde mündlich vereinbart und die Einzelausführung, wenn auch in zahlreichen Proben und durch die häufigen Wiederholungen eine gewisse Festigkeit sich von selbst ergab, doch wie bei den Stegreifkomödien der Improvisation der Schauspieler überlassen. Infolge dessen sind uns auch fast nur Scenarien erhalten. Der Hanswurst hatte das Recht, zu jeder Zeit und bei jeder Gelegenheit mit seinen nur zu oft überderben Späßen sich vernehmen zu lassen, und dieses Recht musste ihm später auch bei der geschriebenen Tragödie erst mit äußerster Mühe entwunden werden. Noch 1759 wurde in Wien Miss Sarah Sampson mit dem Hanswurst statt des Dieners Norton aufgeführt. — Von gleichem Kunstwert und in derbster Ausgelassenheit ihre Stärke suchend waren die nur wenige Scenen umfassenden Zwischenspiele, die, in gröbster Weise jede gehobene Stimmung wieder vernichtend, die Zwischenacte auch der ernstesten regelmäßigen Stücke ausfüllten und sich bis in die

Zeiten des Hamburger Unternehmens erhielten. Erwähnen wir noch, dass auch bei der Oper wie bei den Staatsactionen der Spectakel und der Prunk die Hauptsache waren, dann erkannte man leicht, dass diejenigen, die, wie Gottsched und Lessing, daran arbeiteten, hier einen Wandel zu schaffen, eine Riesenaufgabe auf sich genommen hatten, und dass ihr Wirken ein im höchsten Sinne civilisatorisches war. Die Absichten Gottscheds, dem der Name eines Vorläufers Lessings mit vollem Rechte zuzuerkennen ist — Danzel hat ihn zu Ehren gebracht in dem Buche „Gottsched und seine Zeit" und in seiner Lessing-Biographie — waren die besten. Nur irrte er darin, dass er das, was nur zu einem wohlthätigen Durchgangsstadium wurde, der Selbstverherrlichung der Franzosen allzu blindlings vertrauend, für ein Einlenken in die endgiltig besten Bahnen hielt. Dieses letztere erkannt zu haben, gehört mit zu Lessings Verdiensten, und dass er diesen Irrwahn zu vernichten unternahm, ist zugleich das hervorragendste Zeugnis seines Muthes; es erschwerte ihm den Kampf, aber es machte ihn auch eigentlich erst zum Reformator. Worin aber auch er bei seiner Verurtheilung Gottscheds irrte, war, dass er nicht sah, dass vor allem die strenge Technik und die Vereinfachung der Handlung und des ganzen Apparats, wie das der französischen Dramatik eigen war, für Dichter, Schauspieler und Publicum zu einer heilsamen Zwangsjacke wurden, sich zuerst wenigstens der ärgsten Ungebundenheit und der ungezügeltsten Ausschreitungen zu entwöhnen, sowie überhaupt das Theater mit mehr Achtung, als eine Stätte der Kunst und nicht der ständigen Faschingslust, zu betrachten. Aber weiter reichte die erziehliche Wirkung allerdings nicht. Zu einem eigenen Drama und einer nationalen Bühne konnten wir auf diesem Wege nicht gelangen. Gleichwohl konnte man auch in Hamburg, wie Lessing dies in der Ankündigung ausspricht, wenn ein würdiges Repertoire zusammengebracht werden sollte, der Franzosen noch lange nicht entbehren, und so nehmen sie denn auch hier einen breiten Raum ein. Für Lessings Absichten hatte dies den Vortheil, dass er sich bei seinem Kampf gegen die französische Richtung unmittelbar auf die Eindrücke berufen konnte, die das Publicum empfangen hatte, und über welche er ihm zur Klarheit verhalf.

Will man aber nun die Mängel jener französischen Dramatik und insbesondere die den Deutschen fühlbaren Mängel bezeichnen, dann hat man nur auf das zu achten, was Lessing nach und nach in seinen Blättern bekämpft, aber dann vom modernen Standpunkt aus auch das Urtheil noch zu verschärfen.

Der Idealisierung, welche alle Künste erstreben sollen, steht der Naturalismus gegenüber, der in seiner widrigsten Gestalt sich in unseren Tagen wieder einmal breit zu machen trachtet. Aber auch die Idealisierung kann weit über das Ziel hinaus- oder vielmehr an ihm vorbeischießen, und das war der Fall bei der französischen Dramatik. Er wurde zur Unnatur in jeder Gestalt und nach jeder Richtung hin. Am auffallendsten in der Sprache. Wir, die wir dafür noch viel empfindlicher sind, die wir mit Mühe uns durch einen Gesang der Messiade durcharbeiten, finden das Pathos der französischen Tragödie, jene endlosen hochtönenden Declamationen, jene „fünfstündigen Conversationen", oft ganze Stücke hindurch über dasselbe Thema, wie z. B. in den Horatiern des Corneille über den Patriotismus,

jene Tiraden und Bravaden, wie Lessing sie nennt, die für menschliches Reden und Denken genommen werden sollten, bald noch viel unerträglicher. Dieser Sprache entsprach sodann die Geziertheit und Gespreiztheit, das Gemachte und Gesuchte und infolge dessen die Kälte des ganzen Gehabens und der Gesinnung. Streng hielt man zwar an der Forderung fest, nur Fürsten und Helden in der Tragödie auftreten zu lassen, weil ja diese ungehinderter und rücksichtsloser, wo ihre Begierden und Leidenschaften ins Spiel kommen, und auch furchtbareres Unheil anzurichten imstande sind. Aber statt nun auch das wahre Menschenthum in freier Bethätigung zumal seiner starken Triebe, aus denen die Leidenschaften entspringen, zur Anschauung zu bringen, bändigten die Rücksichten auf Anstand, Ehre und Standeswürde, sowie der Hofton sie versteht, jene hochgestiefelten Helden unendlich mehr zur verschrobenen Unnatur, als Sclavenketten es vermocht hätten. Und dabei sind sie doch nicht national-französisch, obwohl jene Manier dem französischen Geschmack immer noch viel näher steht als dem deutschen. Dies sind die Hauptgebrechen, neben denen die Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten, sowie die Beschränkungen der eigentlichen Handlung, zu denen die in der Dramaturgie viel nachdrücklicher bekämpften sogenannten Regeln die Dichter drängten, erst in zweiter Reihe in Betracht kommen. Die Pedanterie des äußern Aufbaues, die sie im Gefolge hatten, stimmte aber sehr wohl zu der innern Steifheit der Charakterisierung.

Doch nicht die eigentliche Tragödie war es, die das Feld beherrschte und die Spielabende zumeist ausfüllte. Gewöhnlich wurde niedriger Stehendes geboten, Rührstücke, Komödien, Possen und Burlesken, von den Opern und den Stücken, in denen Musik und Tanz vorherrschte, ganz abgesehen. Galt für die Tragödie die Forderung der Idealisierung, so wirkte in der Komödie das Schlagwort von der Nachahmung der Natur und die ihr zugeschriebene Bestimmung: zu bessern. (Wie Lessing zu dieser Frage steht, darüber s. bes. Stück XXXVII und Anm. 33 zu Nr. 39. Dazu auch die Stelle Stück XXXIII: „Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht." Ebenso Nr. 29 [Stück XXXV.]: „Das Drama hingegen u. s. w." s. Anm. 3 zu Nr. 29.) Zu welchen Ergebnissen besonders diese letztere Forderung führte, davon legen beredtes Zeugnis die über die Maßen langweiligen Komödien Gellerts ab, und von ihm weiß Lessing Stück XXII sogar noch zu rühmen, daſs er unter allen komischen Schriftstellern derjenige sei, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. So stand es denn trotz Molière im allgemeinen um die Komödie nicht besser als um die Tragödie. Die Gattung litt, trotz der erstrebten Naturwahrheit, ebenso an Unnatur, die hier vorwiegend in dem lag, was man das Typische in den Charakteren nennt, durch welches dieselben fast zu allegorischen Figuren, zu Personificationen des einen Gebrechens wurden, das zur sittlichen Erbauung des Publicums ad absurdum geführt werden sollte. Lessing selbst gibt uns in seinen Jugendstücken noch Belege für die Schwächen dieser Richtung, und dabei hatte er sich durch eben diese Stücke mit 24 Jahren den Ruhm erworben, zu den besten deutschen Lustspieldichtern zu gehören. Was ihnen diesen Erfolg eintrug, war vorzüglich der lebendige Dialog. Denn wie die Tragödie an übertriebenem Pathos, so litt die Komödie ferner an dessen Gegenstück,

der platteſten Trivialität in der Rede und der Führung des Dialogs, der ſich dann als aus derſelben Armſeligkeit der Erfindung entſpringend die Abgeſchmacktheit und Dürftigkeit der Handlung hinzugeſellte.

In dieſer Charakteriſierung der Bühnenzuſtände zur Zeit des Hamburger Unternehmens haben wir nur die Hauptgebrechen genannt, die zu beſeitigen waren, um beſſere Zuſtände herbeizuführen. Neben dieſen finden ſich noch eine Menge anderer Verirrungen und Verſchrobenheiten, deren Darlegung dem Dichter und dem Publicum die Augen für das, was der Kunſt und dem geſunden Menſchenverſtande und wahrhafter Naturnachahmung entſpricht, öffnen ſollte. Die wahre Kritik begnügt ſich aber nicht damit, die Schäden aufzudecken, ſondern ſie weiſt auch die Wege zum Beſſern, ſie reißt nicht nur ein, ſondern ſie baut auch auf. Und ſo läſst ſich denn auch der Inhalt der Dramaturgie in zwei große Hauptmaſſen ſondern, in eine negativ- und eine poſitiv-kritiſche. Der erſten gehören vorwiegend jene umfangreichen Analyſen einzelner Stücke an, und dieſe konnten, um dieſes Umfangs willen und da eine Lecture der betreffenden Stücke nebenher laufen müſste, in unſerer Auswahl keine Aufnahme finden. Der poſitive Theil gipfelt in der Erörterung der ariſtoteliſchen Definition der Tragödie, die, ſo lange es eine Dramatik geben wird, auch ihre Geltung behaupten wird. Zu dem poſitiven Wirken Leſſings, das die Dramaturgie aufs nachhaltigſte ergänzte, gehören aber auch ſeine eigenen Stücke, und da die Sarah Sampſon und Minna von Barnhelm vor die Dramaturgie fallen, ſo ſind ſie ein Beweis, wie klar Leſſing ſich ſchon lange vorher über ſeine Anſichten und Abſichten war, ehe er in Hamburg die Gelegenheit fand, ihnen die endgiltige Faſſung zu geben. Und das läſst ſich ja auch aus ſeinen Schriften erweiſen, inſofern ſich an ihrer Hand verfolgen läſst, wie ſich allmählich, nachdem er mit ſeinen Jugendſtücken ſelbſt noch ganz der Gottſched'ſchen franzöſierenden Richtung angehört hatte, ſeine Anſichten klären und die Zahl der Fragen, die er in den Bereich ſeiner Betrachtung zog, ſich vermehrte. Doch dies hier darzulegen, würde zu weit führen. Die Überſchriften der Abſchnitte geben eine ungefähre Überſicht.

Das Hamburger Unternehmen. Hamburg war ſeit lange eine der hervorragendſten Theaterſtätten Deutſchlands. Die Oper vor allem hatte dort ihre größte Pflege gefunden, und nach einander war das dortige Theater von der Neuberin, Schönemann (bis 1757), Koch (bis 1763) und Ackermann, der die Glanzepoche herbeiführte, geleitet worden, ſo daſs, zumal auch die erſten Schauſpieler (Eckhof, Ackermann, Schröder, Borchers, Boeck, Schmalz; die Damen Löwen geb. Schönemann, Henſel, Mécour u. a.) dort länger wie nirgends weilten, Hamburg als die Wiege des deutſchen Theaters bezeichnet werden kann, welcher Ruf dann umſo feſter begründet wurde, als auch Leſſing dort wirkte und daſelbſt ſeine Dramaturgie entſtand.

Die Umſtände, unter denen nun jenes Unternehmen, das den Anlaſs dazu gab, zuſtande kam, waren folgende: Beſtimmt durch eine perſönliche Schauſpieler-Intrigue der Frau Henſel und auf Veranlaſſung des Schriftſtellers J. Fr. Löwen, der gleichfalls ſeine Privatintereſſen dabei im Auge hatte, unternahm es der Gönner der Frau Henſel, der Kaufmann A. Seyler, alten ſchauſpieleriſchen Neigungen folgend, trotz eines eben erſt zur Noth überſtandenen Bankerotts, den eben durch jenen Löwen in miſsliche Ver-

hältnisse gerathenen bisherigen Director oder, wie man damals sagte, Principal Ackermann vollends zu verdrängen und sich an die Spitze eines neuen Unternehmens zu stellen. Es gelang ihm, einige gleichgesinnte, aber zum Theil auch gleich situierte Enthusiasten (im ganzen elf), vor allen den Kaufmann Tillemann und den Tapetenhändler Bubbers, zu bestimmen, sich ihm anzuschließen und das Wagnis mit auf sich zu nehmen. Die drei, die sich also bei der Hamburgischen Geldaristokratie nicht des besten Credites erfreuten, bildeten das Directorat, und ihnen überließ Ackermann, der fortan nur als Schauspieler mitwirkte, für 1000 Speciesthaler jährlich auf zehn Jahre sein von ihm selbst gebautes Theater. Die künstlerische Leitung wurde zunächst vorwiegend Löwen überlassen, der damit plötzlich in die Lage versetzt wurde, wenn's gelang Ideen zu verwirklichen, für die er schon wiederholt schriftstellerisch eingetreten war. In nicht sehr freundschaftlicher Weise hatte er an der Ackermann'schen Bühnenleitung scharfe Kritik geübt und dadurch den geschäftlichen Niedergang des Mannes mit herbeigeführt. In einem Buche: „Geschichte des deutschen Theaters," die bis auf die jüngsten Zustände in Hamburg herabreichte, hatte er seine Wünsche schließlich bestimmt zusammengefaßt. Sie gipfelten in dem Worte: Ein deutsches Nationaltheater. Doch hören wir ihn selbst: „Alles kommt auf die Frage an: Was das heiße, ein eigenes Theater haben. Sobald wir erst statt der ewigen Übersetzungen aus fremden Sprachen eine Menge Originalschauspiele aufstellen können, die keiner andern als der deutschen Nation anpassend sind; sobald unsere Lustspiele das unterscheidende Gepräge des deutschen Charakters führen und nicht mehr französierend-deutsche Lustspiele sind; sobald eine Bühne, die dergleichen Originalstücke aufführt, auf öffentliche Kosten erhalten und unterstützt wird; so bald, aber gewiss nicht eher, werden wir ein eigenes Theater haben." Er wiederholte damit indessen im wesentlichen nur, was bereits zwanzig Jahre früher J. Elias Schlegel im Interesse des dänischen Theaters ausgesprochen hatte. Von den Wünschen zur That ist indessen ein gewaltiger Schritt, und dieser Schritt sollte nun gethan werden. Die Geldfrage schien, und mit Recht, insofern als die wichtigste, als die gänzliche Abhängigkeit der Bühnen und ihrer Leiter, der Principale, von dem mehr oder minder reichen Zuspruch, d. i. den Einnahmen, eine Erhebung über den niederen Geschmack des Publicums, das nur Unterhaltung und Spectakel verlangte, unmöglich machte. Indem also die genannten Männer mit ihren Mitteln für einen etwaigen finanziellen Ausfall eintraten, gaben sie der Leitung die Möglichkeit, bei der Feststellung des Repertoires sich lediglich von künstlerischen Rücksichten leiten zu lassen. Die Erziehung des Publicums würde dann schon von selbst kommen.

Löwen war es nun auch, der auf den Gedanken kam, den von ihm hochgeschätzten Lessing für das Unternehmen zu gewinnen. Die Zeit von 1760 bis zum April 1765 hatte dieser in Breslau verbracht und weilte nun seit Mitte Mai 1765 wieder in Berlin, wo er noch einmal die Feder für die Literaturbriefe ansetzte, den ersten Theil des Laokoon und Minna von Barnhelm zum Abschluss brachte, die Herausgabe seiner Lustspiele besorgte und endlich neben mancherlei anderen schriftlichen Plänen, mit denen er sich trug, Umschau hielt nach einer festen Anstellung. Die Directorstelle an der königlichen Bibliothek hätte seinen Neigungen am meisten entsprochen,

und er machte sich auch starke Hoffnungen auf dieselbe. Doch ein unbedeutender Franzose, der Benedictiner A. J. Pernotty, wurde infolge eines alten Vorurtheils des Königs gegen Lessing und eines Missverständnisses überdies ihm vorgezogen, und so „stand ich eben am Markte", wie die Worte im Schlussstück lauten, „niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wusste, bis gerade auf diese Freunde." Die Stelle, die ihm zugedacht war, und über die er sich mit den Unternehmern einigte, war die eines allgemeinen ästhetischen Beirathes und nebenbei Dramaturgen; sein Gehalt betrug 800 Thaler. Das Schwergewicht seiner Thätigkeit wollte er aber von Anbeginn an auf die Theaterkritik legen, um das Publicum zu erziehen, und zu diesem Zwecke wurde ein Blatt ins Leben gerufen, das, von ihm geleitet, das Unternehmen begleiten sollte, und eben dieses Blatt ist die „Hamburgische Dramaturgie". Gedruckt wurde es in der Druckerei, die Lessing mit einem Theilhaber nebenbei auf eigene Rechnung übernommen hatte, auf Kosten des Unternehmens.

Die Hoffnungen, die auf das Unternehmen gesetzt worden waren, wurden jedoch nicht erfüllt. Die erwartete Theilnahme des Publicums blieb aus, man spielte bald vor leeren Bänken, und die Anforderungen, welche an die unterstützenden Gönner gestellt wurden, wurden diesen zu groß. Auch ein wiederholter Wechsel in der Leitung war von Nachtheil, und so blieb denn nichts anderes übrig, als das Theater, das am 22. April 1767 eröffnet worden war, bereits am 4. December, nachdem man zu den niedrigsten Zugmitteln, wie Pantomimen und Ballets gegriffen hatte, zu schließen (mit dem Mahomet Voltaires) und nach Hannover zu übersiedeln, um zu neuen Kräften zu kommen. Im Mai 1768 versuchte man es noch einmal in Hamburg, wo Lessing zurückgeblieben war, doch mit nicht besserem Erfolge. Und so wurde denn die Bühne am 25. November geschlossen. Es war eine der herbsten Enttäuschungen, die Lessing in seinem Leben erfahren hatte.

Die Hamburgische Dramaturgie, die, wie die Ankündigung sagt, „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten sollte, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier thun würde," erfüllte dies Versprechen nur in sehr mangelhafter Weise. Sie sollte wöchentlich zweimal erscheinen; das wurde aber nur selten eingehalten. Die drei ersten Stücke wurden am 8. Mai ausgegeben, die folgenden bis zum 32. einzeln. Um des Nachdrucks willen brach er dann ab und versprach die übrigen Stücke des ersten Bandes zur Michaelismesse. Wiederum des Nachdrucks halber wurde jedoch auch davon abgegangen und die Stücke 32—82 vom 8. December 1767 bis zum 25. April 1768 ausgefolgt. Der Rest von 83 an erschien dann endlich zu Ostern 1769, ein halbes Jahr nach der Auflösung des ganzen Unternehmens.

Gotthold Ephraim Leſſing:

Die hamburgiſche Dramaturgie

in Auswahl.

1. Ankündigung.

Es wird sich leicht errathen lassen, dass die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt,[1]) und ihre Äußerungen sind, sowohl hier als auswärts, von dem feinern Theile des Publicums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken.[2]) Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, dass sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, dass das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden.

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdient, so glücklich zu sein!

Als Schlegel,[3]) zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, dass ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „dass man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten.“ Die Principalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu

einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben lässt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als dass eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen sich verbunden hätte, so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publicums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muss die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publicum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhört, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur dass sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publicum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zurathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner;[4]) nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.[5])

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, dass die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers,[6]) hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urtheilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas

nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Composition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Missvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, dass man hierin die größte Strenge und Unpartheilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muss überall mit dem Dichter denken; er muss da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hievon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publicums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: Der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muss aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

2. Über die Umwandlung einer Erzählung in ein Trauerspiel.

I. Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine, rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, dass diese neuen Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, dass dieser sympathisieren muss, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert.

3. Von der Sparsamkeit in der Anwendung heldenmüthiger Gesinnungen.[1])

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt.. *Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muss der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern.* Hier wieder hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt.[2]) Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, dass sie alle Wirkung verlieren.

4. Das christliche Trauerspiel.[1])

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben

wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als dass jeder Rasender, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebensosehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. *Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will.*[2]) Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: dass er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! dass er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt! Dass er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, dass es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, dass es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; dass es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebensowenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden.[3]) Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur, was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben.[4]) Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurtheilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

II. Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muss. *Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt: in der moralischen*[5]) *muss alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll.* Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und

jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Details, über Missverhältnisse dieser Art zu täuschen: aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Actes angewendet, wird man finden, dass die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätte bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, dass ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: seine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmt und bis in das Innerste erschüttert worden, lässt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er soviel Großes sieht, mehr vermuthen als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyeukt des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, *so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiert.* — Ist *ein solches Stück* aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?[6])

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rath, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns nun weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zustatten kömmt, die ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie

Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefasst machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemandem, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, dass es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

5. Über zwei Stellen aus Cronegks Olint und Sophronia.

Die eingestreuten Moralen[1]) sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem Codrus und hier, so manche in einer so schönen, nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, dass viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Acte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine:

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht."

Die andere:

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht."

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen lässt. Theils dachte ich: Vortrefflich! Man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen.[2]) Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, dass die Missbilligung an jenem Gemurmel den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, dass einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, dass dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muss sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muss nie so unphilosophisch denken, dass er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen.[3]) Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununter-

richtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, dass von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, dass ihre Lehrer nothwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen so wie in der wahren Unheil gestiftet, aber nicht, weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemissbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen lässt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreien?[1])

6. Über den Vortrag von Sentenzen. Empfindung. Chironomie.

III. Alle Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muss ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, dass die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, dass sie keine mühsamen Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, dass kein falscher Accent uns muss argwöhnen lassen, der Acteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muss uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, dass er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefasst, die man sich einmal ins Gedächtnis geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich; die Seele muss ganz gegenwärtig sein; sie muss ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Acteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres,

von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daſs gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Acteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht; denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebaut sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zugebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daſs er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgiltigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetz, daſs eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daſs er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daſs er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbrauen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, so bald man will, gut nachmacht; so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen,

seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so dass sie jeder Acteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes:

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluss[1]), er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muss sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muss über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muss sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muss ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muss das Raisonnement in Affect entbrennen und hier der Affect in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus als das Übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das Übrige. Daher geschieht es denn aber auch, dass sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und dass wir sie in jenen ebenso unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, dass die Stickerei von

dem Grunde abstechen muſs und Gold auf Gold brodieren[2]) ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daſs sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit Eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affects; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daſs die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daſs der Theil der Action, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muſs. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höheren Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zugebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichtes kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

IV. Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu sein liebt?

Von der Chironomie[3]) der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daſs sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Mög-

lichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unarticuliertes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben, und wie sie untereinander zu verbinden, dass sie nicht bloß eines einzelnen Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, dass man bei den Alten den Pantomimen[4]) nicht mit dem Schauspieler vermengen muss. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung,[5]) und dieser musste sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber ebensowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wusste nichts von den gleichgiltigen Bewegungen, durch deren beständigen, einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer,[6]) sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten[7]) Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Action haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.[8])

Ich weiß wohl, dass selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer, fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, dass das Agieren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer auch der nämlichen Direction, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras,[9]) vornehmlich bei moralischen Stellen, weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affectation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet[10]) die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht,

muſs bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daſs es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besonderen Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muſs sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daſs er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet: so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unserer Hoffnungen zu Gemüthe führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!“

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daſs das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen mit einer gleichgiltigen Action, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Action hersagen. Die einzige ihnen angemessene Action ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft“

muſs in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrene leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaſst. Die Zeile hingegen

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft“

erfordern den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich nothwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, dass Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, dass er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

7. Fortsetzung. Der schauspielerische Vortrag.

V. Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war,[1]) so hat er doch wenigstens ebensogut gewusst, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern umso viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte Euch," lässt er ihn unter andern zu dem Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge muss nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn Ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit Eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften müsst Ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt." [2])

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, dass ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, dass in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Contorsionen[3]) Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, dass der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das Ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müssten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, dass der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome,

in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muss bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.[4])

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne.[5]) Als sichtbare Malerei muss zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht.[6]) Sie darf sich, sie muss sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muss sie nicht allzulang darin verweilen; nur muss sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muss sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein; wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, dass sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Gallerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Acteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Action, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug,

dass er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.[7])

Ich getraue mich nicht, von der Action der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruss, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

8. Die Bühne als „moralische Anstalt".

VII. Es gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als dass sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermesslich sind, dass sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die ersteren, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die anderen, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, dass das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.[1])

9. Über Prologe und Epiloge.

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasst.[1]) Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwinderen Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen,[2]) dazu

brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken sowohl über ihn als über die Schauspieler vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus desselben manchmal bedienet; um die völlige Auflösung des Stückes, die in dem fünften Acte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiel; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daſs nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so muthwillig wird, daſs es scheint, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschelle, mit der man der Melpomene[3]) nachklingelt, geeifert hat.[4]) Wenn ich daher wünschte, daſs auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publicum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daſs bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserem deutschen Ernste angemessener sein müſste. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Theile längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe,[5]) und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unseren Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen so gut als der Engländer verstehen würde.

10. Vom Übersetzen.

VIII. Ich muſs es zum Troste des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daſs ihre italienischen Mitbrüder meistentheils noch weit elender sind als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen erfordert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der anderen sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wässerig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versificateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer früher oder später sagen ließe, als er

es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß, wenn er nicht Geschmack, nicht Muth genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

11. Über das Mouvement.[1])

Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle bis zu den letzten gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Declamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affect von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigeren schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlicheren aber verweilt, sie dehnt und schleift und jedes Wort und in jedem Wort jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit

verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, dass sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann.

12. Gegen die Franzosen. — Die Freimachung der Bühne vom Publicum.

X. Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die Semiramis des Hrn. von Voltaire aufgeführt.[1])

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zaire und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, dass die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, dass die Scene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können.[2]) Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabener glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse.[3]) Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, dass alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluss hätten; dass es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Hrn. von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermisste er bei seiner Bühne: dass die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus,[4]) mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, dass bloß dieser Umstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freieren, zu Handlungen bequemeren und prächtigeren Theater

ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reiches versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besonderen Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben vorderhand so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Cirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Acteurs machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme zum besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris; für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zairen und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

13. Über die Erscheinung von Geistern und Gespenstern.

XI. Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertigt sie mit so eigenen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten, sagt der Herr von Voltaire, daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Todten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne. Wie? versetzt er dagegen; das ganze Alterthum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Alterthume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?“ [1])

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer, als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmackes und der Kritik sind Gründe, aus ihr

genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muss hier nichts entscheiden sollen, nur als eine Art von Überlieferung des Alterthums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Alterthums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Alterthums hatten also Recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden,[2]) so wäre es unbillig, ihm nach unseren besseren Einsichten den Process zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten theilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiss nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, dass es geschehen, sondern er lässt es vor unseren Augen nochmals geschehen; und lässt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz anderen und höheren Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, dass wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müsste; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.[3])

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist die Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muss daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unseren Einsichten so weit gekommen, dass wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, dass ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muss? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als dawider sagen lässt, die nicht ent-

schieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken, den Gründen dawider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton, der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgiltig, und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Nimms — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaire's Geist ist auch nicht einmal zum Popanze[4]) gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er es weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses Einzige: am hellen Tage mitten in der Versammlung der Stände des Reiches, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen,

aber es sollte ein Geist von einer edleren Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge heraus-
nimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affects die Aufmerksamkeit theilen und von den Hauptpersonen abziehen muss. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einlässt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüthes wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als dass wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die anderen machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

XII. Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. *Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hin-
gegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schick-
sale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.*[5])

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philoso-

phischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wolle bloß damit lehren, daſs die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daſs es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daſs sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daſs diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daſs es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daſs man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so viel zugute thut, daſs man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle:[6]) so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr miteingeflochten denken.

14. Über das bürgerliche Trauerspiel.[1])

XIV. Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht, einen sehr gründlichen Vertheidiger gefunden.[2]) Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen,[3]) muſs natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger,[4]) so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstracter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herzen Unrecht, sagt auch Marmontel, man verkennt die Natur, wenn man glaubt, dass sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstrickt, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zugrunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist; so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt, und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, dass der Himmel ihn noch retten wollen; was fehlt diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare[5]) genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?“

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, dass das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennt, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.[6])

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzt, ist zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert

sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde rathen. Es gibt auch nothwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müsste man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

15. Voltaire und Shakespeare. Wielands Shakespeare-Übersetzung. Gereimte Actschlüsse.

XV. Den sechzehnten Abend (Mittwochs, den 13. Mai) ward die Zaire des Herrn von Voltaire aufgeführt.[1])

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt Herr von Voltaire, wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, dass in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, dass, seiner Meinung nach, die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müssten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts, vorgestellt worden."[2])

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glückes, durch nichts als ihre schönen Augen, erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennt und es an sich selbst rächt; wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaire dictiert! sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Julie, vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire lässt seine verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt; aller

der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzlist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare, eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosmann gewesen.[3]) Cibber sagt,*) Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publicum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare.[5]) Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eil noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den

*) From English Plays, Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.[4])

Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, dass wir nothwendig eine bessere Übersetzung haben müssten.

Doch wieder zur Zaire. Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne; und drei Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt.[6]) Der Übersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stückes an den Engländer Fackener[7]) davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muss man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltaire's Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Theil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison*) unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, dass jeder Act mit Versen beschlossen werden musste, die in einem ganz anderen Geschmack waren, als das Übrige des Stücks; und nothwendig mussten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen.[8]) Der Übersetzer der Zaire ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, dass die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, dass die Engländer, vom Shakespeare an und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden.[9]) Aber dass diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, dass sie nothwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch

*) Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt weise: aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison erkennen? Ich besinne mich, dass die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euren Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

glauben konnte, dass er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, dass Hill in seiner Übersetzung der Zaire von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, dass Herr von Voltaire die Übersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben, als ich oder ein anderer. Gleichwohl muss es so sein. Denn so gewiss sie in reimfreien Versen ist, so gewiss schließt sich auch jeder Act mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare, und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das besondere gehabt, das ihm Voltaire leiht: so wäre doch drittens das nicht wahr, dass sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein lässt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England ebensoviel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Acte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene, noch nach der Übersetzung der Zaire, gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als dass es die Pfeife oder der Schlüssel gibt.

16. Deutscher und welscher Geschmack.

XVI. Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosmann gesagt „verehret und gerochen“; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, dass der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, dass sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolches oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Execution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans

Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmüthigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nereſtan noch theilen: aber wir ſollen nicht. Und warum ſollen wir nicht? Auf dieſes Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Orosmannsſpieler daran ſchuld ſein? Es wäre begreiflich genug, warum ſie gern das letzte Wort haben wollten. Erſtochen und geklatſcht! Man muſs Künſtlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

17. Vom Harlekin (Hanswurſt).[1])

XVIII. Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz des Herrn Profeſſors Gottſched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutſche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieſer Verbannung beizutreten geſchienen.[2]) Ich ſage geſchienen; denn im Grunde hatten ſie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeſchafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin ſelbſt ſpielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperſon war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anſtatt ſcheckigt gekleidet.[3]) Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geſchmack!

Auch die falſchen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutſchen Überſetzung zu einem Peter geworden.[4]) Die Neuberin iſt todt, Gottſched iſt auch todt: *ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an.* — Im Ernſte; wenn er unter fremdem Namen zu dulden iſt, warum nicht auch unter ſeinem? „Er iſt ein ausländiſches Geſchöpf!“ ſagt man. Was thut das? Ich wollte, daſs alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt ſich, wie ſich kein Menſch unter uns trägt:“ — ſo braucht er nicht erſt lange zu ſagen, wer er iſt. „Es iſt widerſinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erſcheinen zu ſehen.“ Man muſs ihn als kein Individuum, ſondern als eine ganze Gattung betrachten; es iſt nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken,[5]) übermorgen in den falſchen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gaſſen, vorkömmt; ſondern es ſind Harlekine; die Gattung leidet tauſend Varietäten; der im Timon iſt nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieſer in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelaſſen. Warum wollen wir ekler, in unſern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender ſein, als — ich will nicht ſagen, die Franzoſen und Italiener ſind — ſondern, als ſelbſt die Römer und Griechen waren? War ihr Paraſit etwas anders als der Harlekin?[6]) Hatte er nicht auch ſeine eigene beſondere Tracht, in der er in einem Stücke

über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri[7]) eingeflochten werden mussten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit ebensovieler Laune als Gründlichkeit vertheidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser[8]) über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, dass er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden.[9]) Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

18. Über die Missachtung der Literatur in Deutschland.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, dass die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgiltigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde[1]) oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebaut werden, von der sich erwarten ließe, dass sie nur den tausendsten Theil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrten selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man

spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daſs eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank," ruft nicht blos der Wucherer Albinus, „daſs unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

— — — — Eu!
Rem poteris servare tuam! — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht. Aber,

— haec animos ærugo et cura peculi
Cum semel imbuerit —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?[2])

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus[3]) beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont[4]) geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein![5])

19. Das Drama und die historische Wahrheit.

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire war sein zweites.[1]) Titus fand keinen Beifall und ward nur ein einzigesmal gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran sattgesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Ein französischer Kunstrichter nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären; „Uns wäre," sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich: und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daſs sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt

ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, dass Zaire, Alzire, Mahomet[2]) doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, hassten und würgten.[3]) Bei der Eroberung von Mexico haben sich nothwendig die glücklichen und erhabenen Contraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen.[4]) Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden.[5])"

XIX. Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müsste, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, dass man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, dass er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, dass etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissen-

schaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, dass es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren missbraucht.[6])

20. Vom Übersetzen (s. Nr. 10).

Die Übersetzung der Zelmire ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unseren gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und dass man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versificateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, dass öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden musste. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Construction so verworfen, dass der Schauspieler allen seinen Adel nöthig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Declamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wässerig correcte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen cadensierten[1]) Wortfügung, uns an Besoffene denken lässt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Decla-

mation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserem prosaischen Übersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dass das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versification oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdruckes nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

21. Über die Titel der Komödien.

XXI. Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Juni) ward die Nanine des Herrn von Voltaire gespielt.[1])

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muss kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verriethen.[2]) Hierunter gehört des Plautus Miles gloriosus.[3]) Wie kommt es, dass man noch nicht angemerkt, dass dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß Gloriosus; so wie er ein anderes Truculentus[4]) überschrieb. Miles muss der Zusatz eines Grammatikers sein.[5]) Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero verführt;[6]) aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON Græce huic nomen est Comœdiæ
Id nos latine GLORIOSUM dicimus[7]) —

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, dass eben das Stück des Plautus gemeint sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann ebenso wohl auf den Trasо des Terenz gezielt haben.[8]) — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben.[9]) Es könnte sein, dass die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnt sein! entlehnt? Das kommt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigenthumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, dass er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Copie heißen. Genug, dass Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat Unrecht, dass er fünfzig Jahre später lebt, und dass die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

22. Die ernste Komödie.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele.[1]) Es hat aber auch sehr viel lächerliche Scenen, und nur insofern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer.[2]) Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich.[3]) *Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein.* „Was ist gewöhnlicher," sagt er, „als dass in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzt, der Sohn sich über beide aufhält und jeder Anverwandte bei der nämlichen Scene etwas anderes

empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweint. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände, und rief: „O Gott! lass mir, lass mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen!“ Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie beim Ärmel und fragte: „Madame, auch die Schwiegersöhne?“ Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, dass sie in vollem Gelächter herauslaufen musste; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt.“ [4])

„Homer,“ sagt er an einem andern Orte, „lässt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulcans lachen. Hector lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromache die heißesten Thränen vergießt. [5]) Es trifft sich wohl, dass mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses, ein Einfall, eine ungefähre Posse trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem Regimente, dass es keinen Pardon geben sollte. [6]) Ein deutscher Officier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: „Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen!“ Diese Naivetät gieng sogleich von Mund zu Munde: man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? [7]) Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen.“

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Genie, noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muss das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

23. Über die deutsche Komödie.

Ohnstreitig ist unter allen unseren komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist;

jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, dass es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und dass nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewusst, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen.[1]) Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muss ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muss sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muss sie aufputzen; er muss ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muss ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.[2])

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3. Juni) ward nach der Melanide des De la Chaussee der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann gespielt.[3])

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen: nur schade, dass ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extrem werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, dass jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl isst?

24. Die Charaktere im Drama und die Geschichte.

XXIII. Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr

oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Facta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? *Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.*

XXIV. Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille[2]) das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chicanieren.

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur dass man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache!

25. Über Eingangs- und Zwischenaktsmusik.

XXVI. Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, dass die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, dass, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, eine jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines kritischen Musicus*) umständlich darüber aus, was überhaupt der Componist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien, sagt er, die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muss auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abtheilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher muss die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stücks beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzugs, theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzugs übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzugs gemäß sein muss."

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat,[2]) so wird man gleich sehen, dass sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden

*) Stück 67.

oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen; so muss auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele Cato,[3]) Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire[4]) erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affecten zeigen."

„Ebenso müssen die Komödien-Symphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. Sowie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muss auch die Symphonie beschaffen sein. Z. E. die Komödien: der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit würden ganz andere Symphonien erfordern, als der verlorene Sohn.[5]) So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung[6]) sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen oder zum Zerstreuten schicken.[7]) Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher und ernsthafter."

„Die Anfangs-Symphonie muss sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muss sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritt übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, sowie es der Componist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. indes besorgt werden können. — Die Schlusssymphonie endlich muss mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die

sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Nothwendigkeit, dass die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muss also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muss aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muss also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzugut, wenn man in zwei aufeinander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Übelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, dass sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei. Die mehrsten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, dass die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müsste mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vocalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Composition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel eigene Symphonien verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

26. Ein Zerstreuter als Vorwurf der Komödie. — Lachen und Verlachen.

XXVIII. Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29. Juni) ward der Zerstreute des Regnard aufgeführt.[1])

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stückes verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.[2])

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahre darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publicum hatte nun Recht? Vielleicht hatten sie beide nicht Unrecht. Jenes strenge Publicum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist; für eine Farce,[3]) für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publicum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus.[4])

Außer der Versification, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyere völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urtheil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebensowenig ausgelacht zu werden, als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien ebensowenig bessern, als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, dass die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung, als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er, seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zufolge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt, sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, dass wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Contrast von Mangel und Realität ist lächerlich.[5]) Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chicanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen.[6]) Molière, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks.[7]) Molière beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

XXIX. Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, dass der Geizige des Molière nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, dass das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche. —

27. Das Drama und die historische Wahrheit. — Über die Ausgestaltung einer Fabel zur Tragödie.

XXXII. Viele stellen sich vor, dass die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; dass ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert.*) Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu.[1]) Doch ohne zu sagen, dass Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so lässt sich den Folgerungen, die man aus seiner Missbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich vonseiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wusste seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermuthung von dem Nütz-

*) Diogenes Laertius Libr. I. §. 59.

lichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das Geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, dass nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. [2]) Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist ebenso gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. [3]) — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, [4]) wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: dass wir überall nichts als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; dass wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun lässt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; dass uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. [5]) — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, dass er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit Eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Acte füllen wolle; ihm ist nur bange, dass fünf Acte alle den Stoff nicht fassen

werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, dass er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen.[6]) Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, dass er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens ebenso befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Acten und Scenen, lässt erzählen und erzählen, lässt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.[7])

28. Das Drama und die historische Wahrheit. — Die Identität der Charaktere.

XXXIII. Ich habe mich schon dahin geäußert, dass die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Facta.[1]) Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Factum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten lässt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Factis, sondern in der Erkenntnis besteht, dass diese Charaktere

unter diesen Umständen solche Facta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Nur sollte er sich, im Fall, dass er andere Charaktere, als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntnis, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Facta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.[2])

XXXIV. Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte gibt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei vonseiten der innern Wahrscheinlichkeit[3]) oder vonseiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus;*) was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, dass wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, dass ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?“ O, lasst uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen, als er beweist bloß, dass wir fleißiger zur Schule gegangen als er; und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehrt: wenn ich nur gefunden

*) Pindarus Olymp. II. str. 5. v. 10.[4])

hätte, dass, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt versetzt vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, dass man ihm auch jenes nicht für gewossen ausgehen lässt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muss uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Übereinstimmung: — *Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen*;[5]) sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muss auch, wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet.

Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, dass auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmeren Theilnehmung, allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was

wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statthat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren.[6])

29. Die äsopische Fabel und das Drama.

XXXV. Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Drama findet.[1]) Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen.[2]) Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgegründetes Ganze ausmacht, geschieht oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Antheils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert; er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriedigt werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch,[3]) es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel gibt.

Nichts beleidigt uns mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren (der Charaktere) moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder

selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, muthwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein.

30. Das Hervorrufen des Dichters.

XXXVI. Merope fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeugte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte.[1]) Zwar begegnete ehedem das Publicum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frei gelassen,[2]) wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine Distinction, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anderes: das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und rief und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publicums, oder die eitle Gefälligkeit des Dichters.[3]) Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Product eines einzelnen Wesens sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also

in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, dass er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst.[4]) Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, dass Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt.[5]) Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müssten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muss sehr schwach sein, man muss wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publicums, ihn von Person zu kennen, sein müsste (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben ebenso begierig ist?): so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Caressen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor musste und auch ganz gern hervorkam.

31. Über das Verhältnis der Erkennung und des Glückswechsels zum Endzwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen.

XXXVII. Ich habe gesagt, dass Voltairens Merope durch die Merope des Maffei veranlasst worden. Aber veranlasst, sagt wohl zu wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere Merope geschrieben haben.

Also um die Copie des Franzosen richtig zu beurtheilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Facta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst fasst diese Facta in der Zueignungsschrift seines Stücks folgender Gestalt zusammen: „Dass einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich im Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kresphont das Messenische

Gebiet durch das Los zugefallen; dass die Gemahlin dieses Kresphont Merope geheißen; dass Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats mit sammt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; dass dieser jüngste Sohn, Namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier sich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächt habe: dieses erzählt Pausanias. Dass, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Heraklíden war, die Regierung an sich gerissen; dass dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; dass der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Dass Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise tödten wollen; dass sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, dass der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; dass der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten; dieses meldet Hyginus, bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führt."

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragikern wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles in seiner Dichtkunst gedenkt eines Kresphontes,[1]) in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen, zielt ohne Zweifel auf eben dieses Stück, wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebt, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, dass der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses Kresphonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehreren Alten einen Kresphont des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeint haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe:[2]) „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Classe der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, dass, so oft der Kresphont des Euripides auf dem Theater des witzigen Athens vorgestellt worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und entzückt worden." — Hübsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit!

Der Pater irrt sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt und bei dem ersteren den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit, aber über dieses verlohnt es der Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles ebenso unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Capitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter gleichgiltigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tödtet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist.[3]) Und so ist es auch bei gleichgiltigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muss den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter tödten oder tödten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise misshandeln oder misshandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen: und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muss: so entstehen daraus vier Classen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wissentlich mit völliger Kenntnis der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstandes unternommen und vollzogen wird und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen.[4]) Von diesen vier Classen gibt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope in dem Kresphont davon zum Beispiele anführt: so haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt Aristoteles kurz zuvor,[5]) dass eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Classification allen andern tragischen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt Dacier,[6]) sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Capitel gewollt: so habe er auch nicht einmal

den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meint Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z. E. die Ermordung der Klytemnestra durch den Orest der Inhalt des Stückes sein sollte: so zeige sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erstern, oder der zweiten, oder der dritten, oder der vierten Classe; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Classe zu behandeln, finde darum nicht statt, weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse und durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu gräßlich sei.[1]) Nach der vierten darum nicht, weil Klytemnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Classe übrig.

Die dritte! aber Aristoteles gibt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzelnen Fällen, nach Maßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öfter so: Aristoteles behält bei ihm Recht, nicht weil er Recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine ebenso schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener in diese zu stoßen: so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheint. Wenn so viel auf die Übereinstimmung der Geschichte ankommt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytemnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellt werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsätzlich vollzogen; der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen, als den zweiten? Denn sie muss sie umbringen, und sie muss sie wissentlich umbringen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen stattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kommt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben, so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Ermordung der Klytemnestra wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter freigestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder

ohne völlige Kenntnis vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst, den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen ertheilt, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätigt hat er ihn vielmehr.

XXXVIII. Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unsern deutschen Übersetzer der Aristotelischen Dichtkunst*) hat sie ebensowenig befriedigt. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse, schließt er, einer tieferen Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, dass unser Philosoph dieses Capitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, dass mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdopple meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, dass er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, dass er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiss am ersten aufgefallen sein und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere ein jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirrt; aber dass er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegentheil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen wie Aristoteles begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr, als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und

*) Herrn Curtius. S. 214.

feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabelisten, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πράξεως, und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, σύνθεσις πραγμάτων. [8]) Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile dieses Ganzen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, περιπετείας; der Erkennung, ἀναγνωρισμοῦ, und des Leidens, πάθους. [9]) Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber fasst er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μῦθος πεπλεγμένος von der einfachen, ἁπλοῦς, [10]) unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen lässt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, πάθη, muss jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiedenen unter drei Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens sei: [11]) so findet sich in Ansehung des erstern, dass derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, dass diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so dass es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die

Gedanken haben muſs, wenn man hier den geringſten Widerſpruch findet. Der Philoſoph redet von verſchiedenen Theilen: warum ſoll denn das, was er von dieſem Theile behauptet, auch von jenem gelten müſſen? Iſt denn die möglichſte Vollkommenheit des einen nothwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder iſt die Vollkommenheit eines Theils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechſel und das, was Ariſtoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verſchiedene Dinge ſind, wie ſie es ſind, warum ſoll ſich nicht ganz etwas Verſchiedenes von ihnen ſagen laſſen? Oder iſt es unmöglich, daſs ein Ganzes Theile von entgegengeſetzten Eigenſchaften haben kann? Wo ſagt Ariſtoteles, daſs die beſte Tragödie nichts als die Vorſtellung einer Veränderung des Glücks in Unglück ſei? Oder wo ſagt er, daſs die beſte Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung deſſen hinauslaufen müſſe, an dem eine grauſam widernatürliche That verübt werden ſolle? Er ſagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, ſondern jedes von einem beſondern Theile derſelben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluſs und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechſel kann ſich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er ſchon bis an das Ende fortdauert, ſo macht er doch nicht ſelbſt das Ende; ſo iſt z. E. der Glückswechſel im Ödip, der ſich bereits zum Schluſſe des vierten Actes äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (πάθη) hinzukommen, mit welchen ſich eigentlich das Stück ſchließt.[12]) Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen ſollen, und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, ſo daſs durch dieſe Erkennung das Stück nichts weniger als geendet iſt; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides, wo Oreſtes auch ſchon in dem vierten Acte von ſeiner Schweſter, die ihn aufzuopfern im Begriffe iſt, erkannt wird.[13]) Und wie vollkommen wohl jener tragiſchſte Glückswechſel mit der tragiſchſten Behandlung des Leidens ſich in einer und eben derſelben Fabel verbinden laſſe, kann man an der Merope ſelbſt zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daſs ſie nicht auch die erſtere haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem ſie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu ſchützen, entweder ihr eigenes oder dieſes geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte ſich dieſes Stück nicht ebenſowohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen ſchließen? Warum ſollte es einem Dichter nicht freiſtehen können, um unſer Mitleiden gegen eine ſo zärtliche Mutter auf das höchſte zu treiben, ſie durch ihre Zärtlichkeit ſelbſt unglücklich werden zu laſſen? Oder warum ſollte es ihm nicht erlaubt ſein, den Sohn, den er der frommen Rache ſeiner Mutter entriſſen, gleichwohl den Nachſtellungen des Tyrannen unterliegen zu laſſen? Würde eine ſolche Merope in beiden Fällen nicht wirklich die beiden

Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Missverständnis veranlasst haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, dass auch nicht beides eben die nämliche Person treffen muss, und wenn es die nämliche Person trifft, dass eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit ereignen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursacht werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welche beide Theile entweder zusammenfließen, oder der eine den andern nothwendig ausschließt. Dass es dergleichen gibt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfasst, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Collision kommen und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muss? Setzt ihn eine solche Collision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Theil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muss von dieser Beschaffenheit sein: jener von einer andern und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, dass jede Fabel diese Theile alle nothwendig haben müsse? Genug für ihn, dass es Fabeln gibt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet und wählet. Das ist es alles!

XXXIX. Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er ebensowohl gerade das Gegentheil von ihr, und es muss erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber nach meiner Erklärung nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Theile derselben. Vielleicht war der Missbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiter-kniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, dass eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, nothwendig ein Meisterstück werden müssen.

32. Über die sogenannten Regeln.[1])

XLIV. Lindelle[2]) wirft dem Maffei vor, dass er seine Scenen oft nicht verbinde, dass er das Theater oft leer lasse, dass seine Personen oft ohne Ursache auftreten und abgiengen; alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muss ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen; wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, dass sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, dass es sich kaum mehr der Mühe verlohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, dass es weit mehr beleidigt, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht.*) Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, dass er alle Freiheit behält, sich zu bewegen wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, dass man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an einen besonderen Klotz geschmiedet. Es kostet mir Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Classe von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Ge-

*) Dieses war zum Theil schon das Urtheil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen, sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Orts rühmen, dieselbe großentheils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, dass sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kommt gerade am allerwenigsten an, dass das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne dass dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte „der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause“ unter das Verzeichnis seiner Personen zu setzen: „der Schauplatz ist auf dem Theater.“ Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte; als dass er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.“

schrei erheben, so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist gleich anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin verlangen zu können glaubte.[3]) Die Scene muss kein ganzer Palast, sondern nur ein Theil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung und wollte, dass eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei.[4]) Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so musste er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muss Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, dass eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muss gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechslungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Acte, am wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfang des Acts ist, muss durch diesen ganzen Act dauern; und ihn vollends in eben derselben Scene abändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt.[5]) — Der dritte Act der Merope mag auf einem freien Platz, unter einem Säulengang oder in einem Saal spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Ägisth mit eigener Hand hinrichten will; was kann man sich armseliger vorstellen, als dass, mitten in der vierten Scene, Eurikles, der den Ägisth wegführt, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muss? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepasst hat, so ist es auf diesen;*) besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Ägisth so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesicht gebracht werden muss, von der ich hernach reden will. — Ebenso ein Vorhang wird in dem fünften Acte aufgezogen. Die ersten sechs Scenen spielen in einem Saale des Palastes, und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen todten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Thüren

*) On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paroissent et disparoissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventé, et ceux qui les approuvent. Pratique du Théâtre, Liv. II. chap. 6.[6])

dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwitweten königlichen Majestät Schlosskapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Communication hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Wegs nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen; wenigstens den Ägisth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat, und ja den kürzesten Weg nehmen muss, wenn er, acht Zeilen darauf, seine That schon vollbracht haben soll.

XLV. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht.[7]) Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen lässt, an einem Tage geschehen und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muss. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr moralische.[8]) Es ist freilich nicht unmöglich, dass man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getraut sein kann, besonders wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertigt zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischerweise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Ägisth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Ägisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weist ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Ägisth möge nunmehr erscheinen, wann er wolle, der neuerwählte König könne es fürs erste mit ihm ansehen. Nichts weniger, er besteht auf der Heirat und besteht darauf, dass sie noch desselben Tages vollzogen werden soll; eben des Tages, an dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen; eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu misshandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben musste, dass ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König, und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht gibt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich

ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nöthig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihm, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, dass sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie ihn nicht auch darum dem Ägisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich für verbunden achten? Vergebens, dass das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer fünfzehn Jahre sonst so bedächtlich zuwerke gegangen, diesen Ägisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: Es soll und muss geheiratet sein, und noch heute, und noch diesen Abend. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn dass es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstand hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, dass die besonderen Handlungen eines jeden Actes zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Acts geht, und dass diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenacte gerechnet werden muss, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tag thun lässt, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muss auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt dass die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviert, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteigt; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem König, der schon

darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe.[9]) „Die Verbindung der Scenen, sagt Corneille, ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen u. s. w.“ Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, dass das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, dass sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein als Lindelle; und was nach jenem also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll lässt, als es bleiben sollte. Wenn z. E. in dem ersten Acte Polyphont zu der Königin kommt und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verräth sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir nothwendig wissen müssen, nur dass wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht: — und Voltaire motiviert es ebenso oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist.[10]) Es ist nicht genug, dass eine Person sagt, warum sie kommt, man muss auch aus der Verbindung einsehen, dass sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, dass sie sagt, warum sie abgeht, man muss auch in dem Folgenden sehen, dass sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Enrikles in der dritten Scene des zweiten Acts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln; so müsste man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen anderen ertheilen zu lassen wusste. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Acte zuwerke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, dass der Altar ihrer

erwarte, dass zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei; und so geht er mit einem Venez, Madame ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exclamation zu einer andern Coulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Act wieder anfängt und nicht etwa seinen Unwillen äußert, dass ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Eroz Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Act und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citiert die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreit:

Courrons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

Vous venez à l'autel entraîner la victime.[11])

Folglich werden sie doch gewiss zu Anfang des fünften Acts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen und kommt noch einmal wieder und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Acte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Act schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

XLVI. Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken.[12]) Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, dass sie unter neunmalen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst so zu simplificieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren,[13]) ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müssten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette gieng, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette gieng, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten.[14])

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt, bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muss meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muss ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.[15])

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen.

33. Von der Überraschung und Spannung.

XLVIII. Es ist wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewissheit erfahren, dass Ägisth Ägisth ist als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen

einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muss, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird umso lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punkt den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken," sagt Diderot,*) „ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muss sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muss. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne dass sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne dass sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, dass ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muss alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles, was vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres thun kann, als dass man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen als sie wollen; soviel weiß ich gewiss, dass für Eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt?

*) In seiner dramat. Dichtkunst, hinter dem Hausvater S. 732 d. Übers.

— Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennt. — Ja, ich wollte fast behaupten, dass der Stoff, bei welchem die Verschweigungen nothwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; dass der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlass geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt, dass Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdann nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Ägisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Plänen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Ägisth ebensogut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Ägisth sich und den Zuschauern ein Räthsel ist, und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für ebenso neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer Abstraction, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahiert worden. Sie sind neu in Betrachtung, dass seine Vorgänger nur immer auf das Gegentheil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilection für dieses Gegentheil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiss, dass er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem

er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Vertheidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kritikern so sehr missfallen. „Nicht genug," sagt Hedelin,[1]) „dass er meistentheils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen lässt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, dass er alles weiß, und durch den er nicht allein, was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weitem kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewissheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen." *) Nein: der tragischste von allen tragischen Dichtern[2]) dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wusste, dass sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre, und dass die Ergötzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung ebenso viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müsste den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, dass er uns die nöthige Kenntnis des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feineren Kunstgriff beizubringen gesucht; dass er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und dass er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlenerweise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, dass wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und ebendemselben Werke zusammenfließen lässt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz

*) Pratique du Théâtre, Liv. III. chap. 1.

Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, dass mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer correcten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Thieren? —[3])

XLIX. Mit einem Worte, wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit so leicht machte als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr ertheilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

34. Euripides der tragischeste der tragischen Dichter

XLIX. Wenn Aristoteles den Euripides den tragischesten von allen tragischen Dichtern nennt,[1]) so sah er nicht bloß darauf, dass die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, dass viele den Stagyriten so verstehen.[2]) Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich ebenso tragisch dünken dürfen als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter ertheilte; und ohne Zweifel, dass die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung sein, dass der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichthum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreut. Ich denke, dass er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie ebenso sprüchreich sein können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und

lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zurathe ziehen kann! —

35. Die Tragikomödie. — Die Ohrfeige in der Trägödie.

LV. Eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig! — Ehe meine feineren Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im Cid zu erinnern.[1]) Die Anmerkung, die der Herr von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage," sagt er, „dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie thun nur, als ob sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel, welches man auf der tragischen Bühne davon hat. Es ist glaublich, dass man unter andern mit deswegen den Cid eine Tragikomödie betitelte; und damals waren fast alle Stücke des Scuderi und des Boisrobert Tragikomödien. Man war in Frankreich lange der Meinung gewesen, dass sich das ununterbrochene Tragische, ohne alle Vermischung mit gemeinen Zügen, gar nicht aushalten lasse. Das Wort Tragikomödie selbst ist sehr alt; Plautus braucht es, seinen Amphitruo damit zu bezeichnen, weil das Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in allem Ernste betrübt ist." [2]) Was der Herr von Voltaire nicht alles schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie sehr er meistentheils damit verunglückt!

Es ist nicht wahr, dass die Ohrfeige im Cid die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den Essex des Banks[3]) entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, dass die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Unwissenheit verräth beides; und nur das letztere noch mehr Eitelkeit als Unwissenheit. Was er von dem Namen der Tragikomödie hinzufügt, ist ebenso unrichtig. *Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat;*[4]) das ist der Cid, und die Ohrfeige kam dabei gar nicht in Betrachtung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet nannte Corneille hernach sein Stück eine Tragödie, sobald er das Vorurtheil abgelegt hatte, dass eine Tragödie nothwendig eine unglückliche Katastrophe haben müsse. Plautus braucht zwar das Wort Tragicocomœdia: aber er braucht es bloß im Scherze; und gar nicht um eine besondere

Gattung damit zu bezeichnen. Auch hat es ihm in diesem Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem sechszehnten Jahrhunderte den spanischen und italienischen Dichtern einfiel, gewisse von ihren dramatischen Mißgeburten so zu nennen. Wenn aber auch Plautus seinen Amphitruo im Ernste so genannt hätte, so wäre es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet. Nicht weil der Antheil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch und der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist: nicht darum hätte Plautus sein Stück lieber eine Tragikomödie nennen wollen. Denn sein Stück ist ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo ebensosehr, als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische Handlung größtentheils unter höhern Personen vorgeht, als man in der Komödie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklärt sich darüber deutlich genug:

> Faciam ut commixta sit Tragico-comœdia:
> Nam me perpetuo facere ut sit Comœdia
> Reges quo veniant et di, non par arbitror.
> Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet.
> Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comœdiam.[5])

LVI. Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seinesgleichen oder von einem Höheren bekommt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem Dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächt, und auf eine ebenso eigenmächtige Art gerächt sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum soll es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler," sagt der Herr von Voltaire, „wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten es wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie gerathen aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Collision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken bedauern möchte.[6]) Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Contenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muss sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thunlich und bequem ist. Kein Schauspieler kann roth werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, dass er den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesicht schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, dass ihn so etwas nicht verwirrt; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebt, dass er sich, ihr zum besten, eine kleine Kränkung will gefallen lassen; so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, dass sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen lässt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muss; was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben.[7])

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen! Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen nothwendig so tragisch werden muss, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihre Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtischen Kleinmuth verrathen. Sie verbleibt also den beiden Extremen, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.[8])

Und ich frage jeden, der den Cid vorstellen sehen oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormas den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden?

Ob ihm nicht auf einmal alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müssen, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllt? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von einem auf der Gallerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben jetzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biss sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese einzige lässt das Pundonor[9]) weder Entschuldigung noch Abbitte gelten; und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormas, wenn ihm der König andeuten lässt, den Diego zufriedenzustellen, sehr wohl antworten:

> Ces satisfactions n'appaissent point une ame:
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de deshonorer deux hommes au lieu d'un.[10])

Damals war in Frankreich das Edict wider die Duelle nicht lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderliefen.[11]) Corneille erhielt also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen; und sie wurden aus dem Munde der Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus dem Gedächtnisse und aus seiner Empfindung.

In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, dass sie eine Person gibt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin: was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Über die handfertige wehrhafte Frau würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverän, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als dass Essex sich wider diese Würde selbst auflehnt und gegen die Höhe tobt, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüsste wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Handlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingibt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muss ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir

haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheint, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als er sahe, dass die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Geberde den Rücken. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, dass er diesen Schimpf weder leiden könne noch wolle, dass er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich[12]) nicht würde erduldet haben: und so begab er sich vom Hofe. Der Brief, den er an den Kanzler Egerton über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolze abgefasst, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer völligen Gnade und in der völligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm; und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräther, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte. Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf als die Ohrfeige, und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, dass er ohne alle Überlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Aufstand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edlen Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der bloß durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

36. Über Sprache und Ausdruck im antiken und neuen Drama.

LIX. „Wir haben es an nichts fehlen lassen, sagt Diderot*) (man merke, dass er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht), das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versification beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Declamation so wohl schickt: ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."

*) Zweite Unterredung hinter dem natürlichen Sohne. S. d. Übers. 247.

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affecte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu controlieren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann; aber sie affectieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht, als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, dass der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etiquette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affectiert sprechen als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu, und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung gibt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie.

37. Über das Mischspiel und die Nachahmung der Natur.

LXIX. Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einführte.[1]) Das Volk war bereits so daran gewöhnt, dass er ihn wider Willen mit anstimmen musste. In seinem Lehrgedichte über die Kunst, neue Komödien zu machen, jammert er genug darüber.[2]) Da er sah, dass es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten; so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen,[3]) das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben; und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die classischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige, sagt er, könnet ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich höre zwar, dass unser weiser Monarch (Philipp der Zweite) dieses nicht gebilligt; es sei nun, weil er einsah, dass es wider die Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines Königs zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, dass dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter einführte; wie unter andern in dem Amphitruo des Plautus zu sehen, und ich weiß gar wohl, dass Plutarch, wenn er von Menandern redet, die älteste Komödie nicht sehr lobt.[4]) Es fällt mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen: so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischt, Seneca mit dem Terenz zusammengeschmolzen gibt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war.[5]) Doch diese Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannichfaltigkeit, von der sie einen Theil ihrer Schönheit entlehnt."

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, dass uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabnen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster dient?[6]) Es scheint so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschönigt; er hat eigentlich erwiesen, dass wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.[7])

„Man tadelt, sagt einer von unsern neuesten Scribenten,[8]) an Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu Jak Fallstaff,[9]) am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat, — dass seine Stücke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben; dass Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinandergeworfen ist und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barokischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, dass es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin es uns haben möchte. — Man tadelt das und denkt nicht daran, dass seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staats-Actionen im alten gothischen Geschmack in so vielen Punkten,[10]) dass man beinahe auf die Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um jetzt nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, dass in diesen Stücken, sowie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Acteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten[11]) der Haupt- und Staats-Actionen einander in der Anlage, in der Abtheilung und Disposition der Scenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen? Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten, ohne dass sich begreifen lässt, warum sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wie viel wird in beiden dem Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größesten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, dass man an der Möglichkeit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir durch irgend einen unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott,[12]) oder durch einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal

zwar nicht aufgelöset, aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines hinausläuft, dass auf die eine oder die andere Art das Stück ein Ende hat und die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder — dürfen. Übrigens weiß man, was für eine wichtige Person in den komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hanswurst vorstellt, der sich, vermuthlich zum ewigen Denkmal des Geschmacks unserer Voreltern, auf dem Theater der Hauptstadt des deutschen Reichs erhalten zu wollen scheint.[13]) Wollte Gott, dass er seine Person allein auf dem Theater vorstellte! Aber wie viel große Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt hat man nicht in allen Zeiten mit Hanswurst — oder, welches noch ein wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen? Wie oft haben die größesten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Throns, die Wohlthäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnakischen Streich von Hanswursten oder solchen Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wams und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiss seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragi-Komödien die Verwicklung selbst lediglich daher, dass Hanswurst durch irgend ein dummes und schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheiten Leuten, eh sie sich's versehen können, ihr Spiel verderbt?" —

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des ursprünglichen und nachgebildeten, heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen aus einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publicum noch viel zu früh geschrieben zu sein scheint. In Frankreich und England würde es das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen fürs erste an den * * * kauen;[14]) und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiss schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indes Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den Agathon. Dieses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem schicklichsten Orte lieber hier als gar nicht sagen will, wie sehr ich es bewundere: da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten und gleichgiltigen Tone sie davon sprechen. Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von classischem Geschmack. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht dass es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohnedem nichts gelegen.

LXX. Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satyrische Laune nicht zu sehr vorstäche: so würde man sie für die beste Schutzschrift des

komisch-tragischen oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, dass eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebenso gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müsste folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein, oder wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein, aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gips nachzunahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, dass er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheint es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zuviel von dem zeigt, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste und der wildeste der beste!

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheint, würde er ohne Zweifel als eine Missgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen, an deren Form irgend ein Zusammenfluss gewisser äußerlichen Ursachen oder das Ohngefähr den meisten, Vernunft und Überlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Antheil hatte. Er würde schwerlich sagen, dass die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen, sie zu verschönern."

Die Worte getreu und verschönert, von der Nachahmung und der Natur als dem Gegenstande der Nachahmung gebraucht, sind vielen Missdeutungen unterworfen. Es gibt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur missfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es gibt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle, als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müsste nothwendig das gothische Mischspiel gefallen, so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden.[15])

Wenn dieses nun aber nicht erfolgte? Wenn jene, so große Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäglichsten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten

erklärten? Wenn diese, so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein will als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne den geringsten Anstoß von dieser Seite, durchwandelten? Wie wollen wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden nothwendig zurückkommen und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müssten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staats-Action, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr und auch nicht wahr, dass die komische Tragödie gothischer Erfindung die Natur getreu nachahmt; sie ahmt sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmt die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können;

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens. ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.[16])

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr, und es muss uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle

Schattierungen des Interesse annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daſs uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. —

Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus will. —

38. Gegen Voltaire.

Ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen: wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt, wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientae gradus est, falsa intelligere; (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen) [1]) und ich wüſste keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire: aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen weniger behilflich sein könnte: secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann: so kommt er nach und nach in die Materie, und das Übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Scribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Also auch jetzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daſs selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus, u. s. w. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es bloß aus Mistrauen in mich selbst.

39. Die aristotelische Definition der Tragödie.

(φόβος und ἔλεος, die κάθαρσις.)

(Poëtik Cap. 6. ἔστι οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.)

LXXIII. Den achtundvierzigsten Abend (Mittwochs, den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß, Richard der Dritte, aufgeführt.[1])

Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daſs die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richard auf die Bühne gebracht:[2]) Aber Herr Weiß erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich also," sagt er, „bei der Vergleichung schon viel verlieren: so wird man doch wenigstens finden, daſs ich kein Plagium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."[3])

Vorausgesetzt, daſs man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läſst sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen.[4]) Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muſs uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die, Camera obscura ist:[5]) er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projectiert; aber er borge nichts daraus.

Ich wüſste auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare sind nach den großen Massen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde[6]) gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring.[7]) Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muſs? Ebenso würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muſs man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verrathen den Meister, nicht und wissen daſs ein

Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, dass der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt.

Ich für mein Theil bedauere es also wirklich, dass unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch ebenso original geblieben sein, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne dass ein einziger übergetragener Gedanke davon gezeugt hätte.

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. — Aber woher weiß ich, dass Herr Weiß dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht ebensowohl sein, dass er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass er mehr Recht hat als ich? Ich bin überzeugt, dass das Auge des Künstlers größtentheils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.[8])

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören: Denn er hat es gern, dass man über sein Werk urtheilt; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste Urtheil ist ihm lieber, als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andere Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten: und doch muss er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz: Und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen. —

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbereiten will.[9]) — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen musste, dass ich die Amalia meines Freundes auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte.*) — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, dass man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre Sie vor dem tückischen Lobe: dass Ihr letztes immer Ihr bestes ist! —

LXXIV. Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

---

*) Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie, S. 45.[10])

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: Und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Böswicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.[11])

Räume ich dieses ein: So ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein: so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.[12])

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Böswicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel, nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: Wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Theil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgendein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.[13])

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie

nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, dass die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges so bald nicht wieder kommen; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid, sagt Aristoteles, verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen Unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen." *)

„Die Furcht," sage ich, „nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses Worttausches dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen."

„Man hat sich," sagt einer aus der Menge,[14]) „über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können; und in der That enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz „Unsersgleichen" nur bloß die Ähnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, gesetzt auch, dass sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: So war dieser Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, dass nur tugendhafte Personen, oder solche, die einen vergeblichen[15]) Fehler an sich hätten, Schrecken erregen könnten: so hatte er Unrecht; denn die Vernunft und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt unstreitig aus dem Gefühl der Menschlichkeit: Denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich, vermöge dieses Gefühls, bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, dass irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen und also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen und kein Einwurf sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermuthet ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen bloß den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und

*) Im 13. Capitel der Dichtkunst.

die plötzliche, traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."

Ganz recht, aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück Unsersgleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleid und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modification des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid," sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen,*) „ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen gibt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden, denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück die einzige Bestimmung der Zeit: so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint, empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktetes fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht,[16]) wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden hört:[17]) was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei. Denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person theilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Theil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden eintheilt. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn

*) Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter Theil, S. 4.

Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch zieht?[18]) Gewiss nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogene Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen: so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrigen Leidenschaften, die uns von einem andern mitgetheilt werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden." —

LXXV. Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, dass uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienst um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, dass Aristoteles entweder muss geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgetheilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiss nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Commentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich lässt, dem rathe ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermuthet; besonders muss er die Bücher der Rhetorik und Moral studieren.[19]) Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müssten die Scholastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wussten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse.

wenigstens nicht fruchtbar werden konnten; sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in dem fünften und achten Capitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. Es war gar nicht schwer, sich dieser Capitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften, beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung, als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruht aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleid gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermüthige pflege mit andern Mitleid zu haben.[20]) Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde:*) und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sehen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn

*) Ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα, ἢ μέλλοντα, ἐλεεινά ἐστιν. Ich weiß nicht, was dem Amilius Portus (in seiner Ausgabe der Rhetorik, Spiræ 1598) eingekommen ist, dieses zu übersetzen: Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quæcunque simulac in aliorum potestatem venerunt, vel ventura sunt, miseranda sunt. Es muß schlechtweg heißen: quæcunque aliis evenerunt, vel eventura sunt.[21])

ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, dass wir hätten denken und handeln müssen; kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, dass unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie, nächst dem Mitleiden, nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erregt werden könne; welches die Missdeutung des Corneille war: sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht nothwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu commentieren.*)[22]) Er hatte fünfzig Jahre für das Theater gearbeitet, und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zurathe gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, dass er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert;[23]) er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt:[24]) und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, dass sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O, sagt er, mit

*) Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, Melite war von 1625, und sein letztes, Surena, von 1675: welches gerade die fünfzig Jahre ausmacht, so dass es gewiss ist, dass er bei den Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte.

dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen.*) Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, dass beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nöthig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht: sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend. — Wir können diese Erklärung, fährt er fort, aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen missbilligt, gibt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein: sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und gibt uns dadurch zu erkennen, dass sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlt, und dass er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

LXXVI. Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zurathe zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müsste glauben, dass er seine eigenen Erklärungen vergessen können, man müsste glauben, dass er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn nach seiner Lehre kein Übel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten: So konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erregt; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müssten sie auch Furcht für uns erwecken; oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken: Denn er war überzeugt, dass alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern andern begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, dass sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch

*) Il est aisé de nous accommoder avec Aristote etc.

verführen lassen. Diese disjunctiven Partikeln involvieren nicht immer, was er sie involvieren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur voneinander trennen lassen, als wir sie in der Abstraction und durch den symbolischen [25]) Ausdruck trennen können, wenn die Sache demungeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig: So wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eins von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennt. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle: wollen wir damit auch sagen, daſs wir zufrieden sein würden, wenn er nur eins von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiſs nicht: denn wer das eine glaubt, muſs nothwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen: wenn wir sagen, dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Colorit: wollen wir damit sagen, daſs ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

Allein wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unsere Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, sowie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheit desselben: und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles nothwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können: so ist es doch unstreitig, daſs unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daſs die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes, nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns, zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affect genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er

betrachtet es bloß als Affect. Ohne jene zu verkennen, verweiger er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie,[26]) und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, dass das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege: aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten, Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muss, sagt er, keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn das ist das Untragischeste, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muss es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts Kahleres und Abgeschmackteres, als die gewöhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjectivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum; im Französischen durch ce que peut faire quelque plaisir; und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann". Der einzige Goulston, so viel ich finde, scheint den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das φιλανθρωπόν durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches trotz der Vorstellung, dass sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn regt. Herr Curtius will zwar diese mitleidigen Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden Übel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften, sagt er, die weder Schrecken noch Mitleid in uns wirken, müssen Folgen seines Lasters sein: denn treffen sie ihn zufällig, oder wohl gar unschuldig, so behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen ihr Mitleid nicht versagt." Aber er scheint dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge," sagt der Verfasser der Briefe über die

Empfindungen, „die sich um einen Verurtheilten in dichte Haufen drängt. Sie haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben seinen Wandel und vielleicht ihn selbst verabscheut. Jetzt schleppt man ihn entstellt und ohnmächtig auf das entsetzliche Schaugerüst. Man arbeitet sich durch das Gewühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Dächer hinan, um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. Sein Urtheil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen jetzt aller Herzen, dass ihm verziehen würde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick vorher selbst zum Tode verurtheilt haben würden? Wodurch wird jetzt ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? Ist es nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten physikalischen Übel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aussöhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe könnten wir unmöglich mitleidig mit seinem Schicksale sein."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben Recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht Unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affect werden, zu unterscheiden.

LXXVII. Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affecte des Mitleids hatte, dass es nothwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: *was war es nöthig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen?* Das Wort Mitleid schloss sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiss.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. *Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten: und in dieser Absicht musste er der Furcht insbesondere gedenken.* Denn obschon

nach ihm der Affect des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein nothwendiges Ingredienz des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und sowie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, dass sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nöthig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, dass Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch nothwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet und die übrigen Merkmale ineinander reduciert, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, dass die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; sowie die Epopöe und die Komödie: Ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.[27]) Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.[28])

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüsste ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so lässt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt, als deutlich angegeben. „Die Tragödie, sagt er, ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“[29]) So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wen sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht,“ befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen, oder nicht zu bedienen. Scheint hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Was thun aber die Übersetzer bei

dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin, als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur u. s. w.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt." O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur dass sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem wie gelegen; denn es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, dass das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Übel erfordere: dass wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes, dass es folglich nothwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, dass unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, dass unser Mitleid auch durch die Erzählung erregt werden könne: so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht." Da er aber überzeugt war, dass Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei: so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise desfalls auf das nämliche neunte Capitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. *)

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt,[31]) welchen Aristoteles der Tragödie gibt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt, wie sehr besonders in den neuern Zeiten darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, dass alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiss wussten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen

*) Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη. ἐλεεινά εἰσι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γε νόμενα, ἢ ἐσόμενα, οὔτ' ἐλπίζοντες, οὔτε μεμνημένοι, ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τους συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι, καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει, ἐλεεινοτέρους εἶναι.[30])

widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zuschanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen." Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde, oder Ehrgeiz, oder Liebe, oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen in der gewissen Hoffnung des Sieges darauf los und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hintennach ruft, sich nicht zu übereilen und doch nur erst die Augen recht aufzusperren. Τῶν τοιούτων παθημάτων, sagt Aristoteles; und das heißt nicht, der vorgestellten Leidenschaften; das hätten sie übersetzen müssen durch dieser und dergleichen oder der erweckten Leidenschaften. Das τοιούτων bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber τοιούτων und nicht τούτων; er sagt dieser und dergleichen,[32]) und nicht bloß dieser: um anzuzeigen, dass er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muss; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln.[33]) Aber alle Gattungen können nicht alles bessern; wenigstens nicht jedes so vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

LXXVIII. 2. Da die Gegner des Aristoteles nicht inacht nahmen,

was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte: so war es natürlich, dass sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mussten. Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik, wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläufiger zu handeln.[34]) „Weil man aber," sagt Corneille, „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Theil seiner Ausleger auf die Gedanken gerathen, dass sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meines Theils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner Dichtkunst noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nöthig halten konnte.[35]) Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung, Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe: nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen Unsersgleichen."[36]) Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur dass Corneille einen falschen Gebrauch davon machte und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke, sagt er, von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, dass uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen; und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuzieht, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, dass man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein; weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereinigt wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Hass und unsere Liebe reinigen, sowie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müsste sie ungereinigt lassen. *Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden*; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen *uns* rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person

durch ein übelverstandenes Mitleid, oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, sowie es Corneille versteht, das geschehe, was Aristoteles will, dass es in allen Tragödien geschehen soll; und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, dass *unser* Mitleid und *unsere* Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereinigt werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, dass der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre: so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige Reinigung *auch aller übrigen* Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Theil leugnete und in Beispielen zeigte, dass sie mehr ein schöner Gedanke, als eine Sache sei, die gewöhnlicherweise zur Wirklichkeit gelange: so musste er sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, dass er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen musste, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage, *seinen* Aristoteles: denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine anderen Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an *unser* Mitleid und *unsere* Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgiltig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier allein halten sollen: aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie, sagt er, Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellt, in das unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind; und sie reinigt sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht und uns dadurch lehrt, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr davon gerührt zu werden, wenn es uns wirklich selbst treffen sollte. — Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle muthig zu ertragen, und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellt. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Ödips, eines Philoktets, eines Orests nicht erkennen müsste, dass alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleich kommen?“ Nun das

ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte.[37]) Ohne ihm indes einzuwenden, dass das Gefühl unsers eigenen Elends nicht viel Mitleid neben sich duldet; dass folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann: will ich ihm alles, sowie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muss ich: wie viel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als dass Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiss nicht; und das wäre doch nur kaum der vierte Theil der Forderung des Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, dass die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer sieht nicht, dass dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe muss der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen: 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.[38]) Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten, und auch diesen nur sehr schlecht, und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, dass jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließt. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anderm beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zuviel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muss das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; sowie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids.[39]) Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht

mäßige; und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, dass er auch das Übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzt; aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen; z. E. dass sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; dass sie Liebe zur Tugend und Hass gegen das Laster wirken solle u. s. w.*) Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.

LXXIX. Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt ebensowenig Schrecken als Mitleid: weder Schrecken in dem gemissbrauchten Verstande für die plötzliche Überraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, dass uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen; so gewiss er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, dass ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, dass, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach sovielen Missethaten, die wir mitansehen müssen, hören wir, dass er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, lässt sie den Dichter sagen:

Dies ist etwas! —

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheit empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: νέμεσις, νεμεσᾶν.)[40]) Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich: aber gut, dass es noch eine andere Gerechtigkeit gibt als die poetische!

*) Hr. Curtius in seiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels, hinter der Aristotelischen Dichtkunst.

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daſs ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht, ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiſs sein! Er spricht von einem μιαρόν, von einem Gräſslichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen findet.[41]) Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daſs sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daſs sie ein näheres Recht auf den Thron haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können? Wer wird leugnen, daſs sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läſst, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — er heiße wie er wolle — aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriſs von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergiſst diese seine edelste Bestimmung so sehr, daſs er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Cirkel flicht und geflissentlich

unsern Schauder darüber erregt?[42]) — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll,[43]) wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen: so ist es höchst nöthig, dass wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müssten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publicum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muss er doch haben und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn nothwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Acteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechslungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheure in den Verbrechen participiert von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel: aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, dass es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewährt.

Wir wollten, dass Richard seinen Zweck erreichte: und wir wollten, dass er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Missvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht

erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor langer Weile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessierte uns als zu erreichende Absicht: wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daſs sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl; aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr: nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint: nämlich, daſs wir also damit zufrieden sein können.

Ein Dichter kann viel gethan und doch noch nichts damit verthan[44]) haben. Nicht genug, daſs sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muſs auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muſs diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daſs alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben muſs man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muſs ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muſs keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

LXXX. Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läſst,[45]) wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem Andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publicum nimmt vorlieb. — Das ist gut und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muss.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgiltig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, dass die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, dass sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewusst sind, dass wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus langer Weile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden ins Theater; und nur wenige und diese wenige nur sparsam aus anderer Absicht.

Ich sage wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, dass wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: dass nicht allein wir Deutsche, sondern dass auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — dass auch die Franzosen noch kein Theater haben.

40. Erweis, dass auch die Franzosen noch keine Tragödie haben.[1])

Kein tragisches gewiss nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters," sagt der Herr von Voltaire, „fand sich ein verborgener Fehler, den man nicht bemerkt hatte, weil das Publicum von selbst keine höheren Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremont hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nämlich, dass unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, dass das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, dass Rührung die Stelle der Erschütterung und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, dass unsere Empfindungen nicht tief genug giengen. Es ist nicht zu leugnen, Saint-Evremont hat mit dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters getroffen. Man sage immerhin,

dass Saint-Evremont der Verfasser der elenden Komödie Sir Politik Wouldbe[2]) und noch einer andern ebenso elenden, die Opern genannt,[3]) ist; dass seine kleinen gesellschaftlichen Gedichte das kahlste und gemeinste sind, was wir in dieser Gattung haben; dass er nichts als ein Phrasendrechsler war; man kann keinen Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur dass es keine Tragödien waren. Und woher kam es, dass sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber," fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit entsprang zum Theil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des Cyrus und der Clelie.[4]) Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden aus langen politischen Raisonnements, dergleichen den Sertorius so verdorben, den Otho so kalt und den Surena und Attila so elend gemacht haben.[5]) Noch fand sich aber auch eine andere Ursache, die das hohe pathetische von unserer Scene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte; und diese war das enge schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren,[6]) machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tragische Action ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mussten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Acteur wollte in einem langen Monologe glänzen, und ein Stück, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel alle theatralische Handlung weg; fielen alle die großen Ausdrücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der Seele dringende Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, anstatt es zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit, Galanterie und Politik lässt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fat[7]) oder den Schulmeister hören; und diese fordern, dass wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich sein, dass der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluss auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, dass jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder

sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, dass es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid, sagt der Philosoph, läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muss so eingerichtet sein, dass sie auch ungesehen den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt,[8]) sowie die Fabel des Ödips, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte,[9]) da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zuhilfe kommen konnte; und demungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind.[10])

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nöthig scheint, ohne besondern Nachtheil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, dass uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Coulissen sind leer; der Decorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie denn, die wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, dass seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug: ein Gespenst oben darein: und doch kenne ich nichts Kälteres als seine Semiramis.[11])

LXXXI. Will ich denn nun aber damit sagen, dass kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? dass der volatile Geist[12]) der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht.[13]) Und ich, für mein Theil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu.

Denn ich bin sehr überzeugt, daſs kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiſs nicht, die alles unter alle gleich vertheilt. Es gibt ebensoviel witzige Engländer als witzige Franzosen; und ebensoviel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer; der Brafs[14]) von dem Volke aber ist keines von beiden. — Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daſs sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine, Sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzelnen Menschen. Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle)[15]) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wuſste. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen: so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daſs er es sei: so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte; und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riſs Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter muſste sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst und zum Theil ihre Nachbarn mit hintergangen: nun komme einer und sage ihnen das und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluſs gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt: Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.[16])

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten), als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben, — ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen, — nichts anderes als das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie calculiert. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er, bei einer nach der andern, quelque modération, quelque favorable interprétation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und warum? pour nê'tre pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vû réussir sur nos théâtres; um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden. Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt; ich muss sie aber, des Zusammenhanges wegen, wieder mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kommt, beides zugleich ist eben nicht immer nöthig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht; ein andermal Furcht ohne Mitleid.[17]) Denn wo blieb ich, ich, der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene?[18]) Die guten Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid, aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb ich sonst mit meiner Cleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem Phocas?[19]) Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut nothwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan; und die Franzosen thun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht und was diesen anhängig, gereinigt werden. — Corneille weiß davon gar nichts und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen.[20]) Ich will von dem Werte dieser Absicht nicht sprechen; genug, dass es nicht die aristotelische ist; und dass, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch noth-

wendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mussten, als die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahiert hatte; es mussten Tragödien werden, welches keine wahren Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden; weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, dass Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen, [21]) aber auch durch diese bloße Verbindung wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muss unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der ersteren nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, dass die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie, sagt er, ist zufolge jener noch so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reinigt die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder da sie gemeiniglich nichts als Liebesintriguen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellt, dass ihr Nutzen nur sehr klein ist." Gerade umgekehrt! Es gibt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann, aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiss weiß, dass sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, dass es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nichts anders, als sehr gute Köpfe sein, sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang, nur dass sie keine tragische Dichter sind, nur dass ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Widerspruch; aber jene desto öfter. Denn nur weiter —

LXXXII. 4. Aristoteles sagt: man muss keinen ganz guten Mann, ohne all sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich. [22]) Ganz recht, sagt Corneille: „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Hass gegen den, welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht werden sollte. Der Zuschauer würde missvergnügt weg-

gehen, weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen können. Aber — kommt Corneille hinten nach; denn mit einem Aber muss er nachkommen, — aber, wenn diese Ursache wegfällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, dass der Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden lässt: alsdann? — O alsdann, sagt Corneille, halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen." — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwatzen kann; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen lässt, an die er nie gedacht hat. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist gräßlich.[23]) Aus diesem Denn, aus dieser Ursache macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhört. Aristoteles sagt: es ist durchaus gräßlich und eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist untragisch, insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst; Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht oder will nicht sehen, dass jenes Gräßliche ganz etwas anders ist als dieser Unwille; dass, wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maße vorhanden sein kann; genug, dass vors erste mit diesem Quid pro quo verschiedene von seinen Stücken gerechtfertigt scheinen, die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, dass er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahieren, wie dem ungeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. En voici, sagt er, deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son tems. Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders, als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. „Die erste," sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Lasterhaften verfolgt wird, der Gefahr aber entkommt, und so, dass der Lasterhafte sich selbst darin verstrickt, wie es in der Rodogune und im Heraklius geschieht, wo es ganz unerträglich würde gewesen sein, wenn in dem ersten Stücke Antiochus und Rodogune, und in dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian umgekommen wären, Cleopatra und Phocas aber triumphiert hätten.[24]) Das Unglück der ersten erweckt ein Mitleid, welches durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht erstickt wird, weil man beständig hofft, dass sich irgend ein glücklicher Zufall ereignen werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das mag Corneille sonst jemanden weiß machen, dass Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, dass

er sie wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat.[25]) Wie war es möglich, dass Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhandenen Falle. Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglück; welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu sein. — Nun, die zweite Manier! „Auch kann es sich zutragen, sagt Corneille, dass ein sehr tugendhafter Mann verfolgt wird und auf Befehl eines andern umkommt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Unwillen allzusehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die er wider den Tugendhaften betreibt, mehr Schwachheit als Bosheit zeigt. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt[26]) umkommen läßt, so ist es nicht aus wüthendem Eifer gegen die Christen, der ihn uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern bloß aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getraut, ihn in Gegenwart des Severus zu retten, vor dessen Hasse und Rache er in Sorgen steht. Man fasst also wohl einigen Unwillen gegen ihn und missbilligt sein Verfahren; doch überwiegt dieser Unwille nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt empfinden, und verhindert auch nicht, dass ihn seine wunderbare Bekehrung zum Schlusse des Stücks nicht völlig wieder mit den Zuhörern aussöhnen sollte.“ Tragische Stümper, denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus ebenso erleuchtet zu werden, als Corneille? Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie Felix, sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr und machen sie noch obendrein ihrerseits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken; sondern in dem Unglücke selbst, das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach sein, mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, dass es Menschen geben kann, die ohne all ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich; und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, dass er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nämliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten, wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne,[27]) bringt Corneille seine Läuterungen

bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe: so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den zwar proportionierten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, dass die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist, und dass der Bösewicht, wenn es möglich wäre, dass er unsere Furcht erregen könne, auch nothwendig unser Mitleid erregen müsste. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann: so kann er auch jenes nicht und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Held aus der mittleren Gattung nicht haben könne, dass man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar; ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Du Bos*) von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Bos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben; bloß zu den Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloß zur Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der Rodogune; und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet und nicht jenes. Du Bos merkt dabei auch sehr richtig an, dass das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. Kaum, sagt er, dass man den Tod des Narcis im Britannicus bemerkt.[28]) Aber also sollte sich der Dichter auch schon deswegen ihrer soviel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hilfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit anderen Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, dass das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

LXXXIII. 6. Und endlich die Missdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fordert! Sie sollen gut sein, die Sitten.[29]) — Gut? sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll: so wird

*) Réflexions cr. T. I. Sect. XV.

es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen.“ Besonders ist ihm für seine Cleopatra in der Rodogune bange. Die Güte, welche Aristoteles fordert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muss eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen ebensowohl verträgt als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meint Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte, nur dass ihm tugendhafte Personen und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proäresis ist,[30]) durch welche allein nach unserem Weltweisen freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich jetzt nicht in einen weitläuftigen Beweis einlassen; er lässt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen. Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit,[31]) da es bei dieser ohnedem nur darauf ankommt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille bei Verfehlung des richtigen Weges ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin, dass Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme, oder ihr schicklich beigelegt werden könne: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Cleopatra in der Rodogune, sagt er, ist äußerst böse; da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat, dass man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muss. Eben dieses getraue ich mir von dem Lügner zu sagen.[32]) Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit; allein Dorant bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, dass diese Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl lässt und die Zuschauer gestehen müssen, dass die Gabe, so zu lügen, ein Laster sei, dessen kein Dummkopf fähig ist.“ — Wahrlich, einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolgt ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch; das Laster aber mit einem Firniss überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit

desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig, und die Erfahrung lehrt, dass sie ebenso oft glücklich als unglücklich fallen. Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie, die so dem Laster unterlegt wird, macht, dass ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, dass ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen, aber aus untriftigeren Gründen; und es fehlt nicht viel, dass die, welche er mit dem Pater Le Bossu dafür annimmt,[33]) nicht ebenso nachtheilig ist, wenigstens den poetischen Vollkommenheiten des Stückes ebenso nachtheilig werden kann. Er meint nämlich, „die Sitten sollen gut sein," heiße nichts mehr als sie sollen gut ausgedrückt sein, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, dass man „gut ausdrücken" für *stark ausdrücken* genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisierten Personen personificierte Charaktere, aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind. —

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern Richard selbst machen.

14. Über die Namen in der Komödie.

LXXXIX. „Aus diesen also," sagt Aristoteles,[1]) nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen also erhellet klar, dass des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede: indem man die Bücher des Herodotus in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, dass jener erzählt, was geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Ertheilung der Namen

sieht. Das Besondere hingegen ist, was (z. B.) Alcibiades gethan oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefasst ist, legt man die etwaigen Namen sonach bei und macht es nicht wie die jambischen[2]) Dichter, die bei dem Einzelnen bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig ist und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, dahingegen was geschehen, offenbar möglich sein muss, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien in einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, sowie in der Blume des Agathon.[3]) Denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Übersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zurathe ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muss ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, dass Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopöe nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müsste. In diesem καθόλου, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, dass derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, dass ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde:[4]) so ist es auch ebenso wahr, dass derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammen gehangen, der ihnen mit mehreren kann gemein sein, dass, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, dass die Poesie auf dieses Allgemeine, der Personen mit dem Namen, die sie ihnen ertheile, ziele (οὐ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη),[5]) welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl

aber haben verſchiedene ſich ſo darüber ausgedrückt, daſs man klar ſieht, ſie müſſen entweder nichts oder etwas ganz Falſches dabei gedacht haben. Die Frage iſt: wie ſieht die Poeſie, wenn ſie ihren Perſonen Namen ertheilt, auf das Allgemeine dieſer Perſonen? und wie iſt dieſe ihre Rückſicht auf das Allgemeine der Perſon, beſonders bei der Komödie, ſchon längſt ſichtbar geweſen?

Die Worte: ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς, ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, überſetzt Dacier: une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère, a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen ſo überſetzt ſie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine iſt, was Einer vermöge eines gewiſſen Charakters nach der Wahrſcheinlichkeit oder Nothwendigkeit redet oder thut. Dieſes Allgemeine iſt der Endzweck der Dichtkunſt, auch wenn ſie den Perſonen beſondere Namen beilegt.“ Auch in ihrer Anmerkung über dieſe Worte ſtehen beide für einen Mann; der eine ſagt vollkommen eben das, was der andere ſagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine iſt; ſie ſagen beide, daſs dieſes Allgemeine die Abſicht der Poeſie ſei; aber wie die Poeſie bei Ertheilung der Namen auf dieſes Allgemeine ſieht, davon ſagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzoſe durch ſein lors même ſo wie der Deutſche durch ſein auch wenn offenbar, daſs ſie nichts davon zu ſagen gewuſst, ja daſs ſie gar nicht einmal verſtanden, was Ariſtoteles ſagen wollen. Denn dieſes lors même, dieſes auch wenn heißt bei ihnen nichts mehr als ob ſchon; und ſie laſſen den Ariſtoteles ſonach bloß ſagen, daſs ungeachtet die Poeſie ihren Perſonen Namen von einzelnen Perſonen beilege, ſie dem ungeachtet nicht auf das Einzelne dieſer Perſonen, ſondern auf das Allgemeine derſelben gehe. Nun iſt es wahr, daſs dieſes eigentlich keinen falſchen Sinn macht; aber es erſchöpft doch auch den Sinn des Ariſtoteles hier nicht. Nicht genug, daſs die Poeſie, ungeachtet der von einzelnen Perſonen genommenen Namen, auf das Allgemeine gehen kann: Ariſtoteles ſagt, daſs ſie mit dieſen Namen ſelbſt auf das Allgemeine ziele, οὗ στοχάζεται. Ich ſollte doch wohl meinen, daſs beides nicht einerlei wäre. Iſt es aber nicht einerlei: ſo geräth man nothwendig auf die Frage: wie zielt ſie darauf? Und auf dieſe Frage antworten die Ausleger nichts.

XC. Wie ſie darauf ziele, ſagt Ariſtoteles, dieſes habe ſich ſchon längſt an der Komödie deutlich gezeigt: Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. Ich muſs auch hiervon die Überſetzung des Dacier und Curtius anführen. Dacier ſagt: C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la Comédie, car les Poètes comiques, après avoir dressé

leur sujet sur la vraisemblance imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les Poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. Und Curtius: In dem Luſtſpiele iſt dieſes ſchon lange ſichtbar geweſen. Denn wenn die Komödienſchreiber den Plan der Fabel nach der Wahrſcheinlichkeit entworfen haben, legen ſie den Perſonen willkürliche Namen bei und ſetzen ſich nicht, wie die jambiſchen Dichter, einen beſonderen Vorwurf zum Ziele." Was findet man in dieſen Überſetzungen von dem, was Ariſtoteles hier vornehmlich ſagen will? Beide laſſen ihn weiter nichts ſagen, als daſs die komiſchen Dichter es nicht machten wie die jambiſchen (das iſt, ſatiriſchen Dichter), und ſich an das Einzelne hielten, ſondern auf das Allgemeine mit ihren Perſonen giengen, denen ſie willkürliche Namen. tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Geſetzt nun auch, daſs τὰ τυχόντα ὀνόματα dergleichen Namen bedeuten könnten: wo haben denn beide Überſetzer das οὕτω gelaſſen? Schien ihnen denn dieſes οὕτω gar nichts zu ſagen? Und doch ſagt es hier alles: denn dieſem οὕτω zufolge legten die komiſchen Dichter ihren Perſonen nicht allein willkürliche Namen bei, ſondern ſie legten ihnen dieſe willkürlichen Namen ſo, οὕτω bei. Und wie ſo? So, daſs ſie mit dieſen Namen ſelbſt auf das Allgemeine zielten: οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. Und wie geſchah das? Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umſchweife: es geſchah ſo, wie ich nun ſagen will, Die Komödie gab ihren Perſonen Namen: welche, vermöge ihrer grammatiſchen Ableitung und Zuſammenſetzung oder auch ſonſtigen Bedeutung, die Beſchaffenheit dieſer Perſonen ausdrückten; mit einem Worte, ſie gab ihnen redende Namen, Namen, die man nur hören durfte, um ſogleich zu wiſſen, von welcher Art die ſein würden, die ſie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. Nomina personarum, ſagt er bei Gelegenheit der erſten Zeile in dem erſten Aufzuge der Brüder, in comœdiis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere vel nomen personæ incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum.*) Hinc servus fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus

*) Dieſe Periode könnte leicht ſehr falſch verſtanden werden. Nämlich wenn man ſie ſo verſtehen wollte, als ob Donatus auch das für etwas Ungereimtes hielt: Comicum aperte argumentum confingere. Und das iſt doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will ſagen: es würde ungereimt ſein, wenn der komiſche Dichter, da er ſeinen Stoff offenbar erfindet, gleichwohl den Perſonen unſchickliche Namen oder Beſchäftigungen beilegen wollte, die mit ihren Namen ſtritten. Denn freilich, da der Stoff ganz von der Erfindung des Dichters iſt, ſo ſtand es ja einzig und allein bei ihm, was er ſeinen Perſonen für Namen beilegen, oder was er mit dieſen Namen für einen Stand oder für eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach dürfte ſich vielleicht Donatus auch ſelbſt ſo zweideutig nicht ausgedrückt haben; und mit Veränderung einer einzigen Silbe iſt dieſer Anſtoß vermieden. Man leſe nämlich entweder, Absurdum est, Comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae etc. Oder auch aperte argumentum confingere et nomen personae u. ſ. w.

vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum Poëtæ vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit nisi per ἀντίφρασιν nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita. [6]) Wer ſich durch noch mehr Beiſpiele hievon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz unterſuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechiſchen genommen ſind: ſo ſind auch die Namen ihrer Perſonen griechiſchen Urſprungs und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart, oder auf ſonſt etwas was dieſe Perſonen mit mehreren gemein haben können, wenn wir ſchon ſolche Etymologie nicht immer klar und ſicher angeben können.

Ich will mich bei einer ſo bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muſs ich mich, wie die Ausleger des Ariſtoteles ſich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Ariſtoteles ſo unwiderſprechlich auf ſie verweiſet. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klarer ſein, als was der Philoſoph von der Rückſicht ſagt, welche die Poeſie bei Ertheilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer ſein, als daſs ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν, daſs ſich dieſe Rückſicht bei der Komödie beſonders längſt offenbar gezeigt habe? Von ihrem erſten Urſprung an, das iſt, ſobald ſich die jambiſchen Dichter von dem Beſonderen zu dem Allgemeinen erhoben, ſobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entſtand, [7]) ſuchte man jenes Allgemeine durch die Namen ſelbſt anzudeuten. Der großſprecheriſche feige Soldat hieß nicht wie dieſer oder jener Anführer aus dieſem oder jenem Stamme, er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarotzer, der dieſem um das Maul gieng, hieß nicht, wie ein gewiſſer armer Schlucker in der Stadt, er hieß Artotrogus, Brockenſchröter. Der Jüngling, welcher durch ſeinen Aufwand, beſonders auf Pferde, den Vater in Schulden ſetzte, hieß nicht, wie der Sohn dieſes oder jenes edeln Bürgers, er hieß Phidippides, Junker Spaarroß.

Man könnte einwenden, daſs dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neueren griechiſchen Komödie ſein dürften, deren Dichtern es ernſtlich verboten war, ſich wahrer Namen zu bedienen, [8]) daſs aber Ariſtoteles dieſe neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei ſeinen Regeln keine Rückſicht auf ſie nehmen können. Das letztere behauptet Hurd; aber es iſt ebenſo falſch, [9]) als falſch es iſt, daſs die ältere griechiſche Komödie ſich nur wahrer Namen bedient habe. Selbſt in denjenigen Stücken, deren vornehmſte, einzige Abſicht es war, eine gewiſſe bekannte Perſon lächerlich und verhaſst zu machen, waren, außer dem wahren Namen dieſer Perſon, die übrigen faſt alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

XCI. Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, giengen nicht selten mehr auf das Allgemeine, als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen. [10]) Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war. Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paßten; so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben konnte. [11]) Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als muthwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen! [12])

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt Verschiedenes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht auseinander gesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keineswegs in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen, daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnt, daß er folglich nicht als ein unterscheidendes Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten. Es ließe sich zeigen, daß, als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war, [13]) doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menander selbst wurden noch Leute genug bei ihren wahren Namen genannt und lächerlich gemacht. Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzelnen Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personifirte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Theil bekannt war, zum Theil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen ertheilt. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren

wirklichen Begegnissen abstrahiert haben; es folgt aber doch daraus nicht, dass uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als dass sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: Einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nöthig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen, wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt jetzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesammt haben sie weniger missverstanden, als jene.

42. Der damalige Zustand der Literatur. Genie und Kritik.[1])

XCVI. Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute.[2]) Ja das Vorurtheil ist bei uns fast allgemein, dass es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studien oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsre Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und lässt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anderes schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann: ein hübsches Compendium[3]) aus den höhern Facultäten, eine gute Chronik von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kommt es denn auch, dass unsere schöne Literatur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polierten[4]) Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht: aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke,

die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen ekeln Cirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal dagewesen und kommt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch, dass sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, dass Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl, dass er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundertundfünfe; und nicht jünger als zweiundfünfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den jetztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte Theil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen.[5]) „Genie! Genie!“ schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!“ So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verrathen zu sehr, dass sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — *Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe!* Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. *Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter.* Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle anschauend erkennet; und nur von diesem einzelnen Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine

Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eigenen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, dass Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, dass Beispiele und Übung eben dieses vermögen; heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebensowenig wissen diese weisen Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachtheiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publicum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, dass kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, dass die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als dass es den monarchischen Scepter der Kritik[6]) ertragen könne. — Es ist fast nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideal entfernt sind. — Die Bühne muss durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiert werden. — Raisonnieren ist leichter, als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurtheilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurtheilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, dass sie falsch ist, beweisen sie, dass sie zu streng ist, und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, dass Erfinden schwerer ist als Raisonnieren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muss raisonnieren können. Nur die glauben, dass sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

43. Über einheimische und fremde Sitten in der Komödie und Tragödie.

Was soll man überhaupt von der Nothwendigkeit dieser Veränderungen sagen?[1]) Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen: warum nicht

auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Scene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk; die Scene der andern aber in unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern; da wir in dieser nur unsere eigenen Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses, sagt Pope an einem Orte, scheint dem ersten Ansehen nach bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein: es hat aber doch seinen guten Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen, ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert sein können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich zieht. Einen einheimischen Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muss man sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte verstattet."

XCVII. Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zugegeben, dass fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen, als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältnis haben als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfordern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle; wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müsste es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches unstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimischen Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen; und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, dass es gar wohl Begebenheiten geben kann und gibt, die sich vollkommen so ereignet haben, als sie der Dichter braucht.[2]) Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, dass sich der Dichter um den wenigern Theil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruht auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nöthigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vortheiles begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kommt auf die Illusion des Zuschauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, dass die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe, dass sie ihrer ganz und gar entübrigt sein könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremden Sitten, und von dem Wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigenen Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja, sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Costume, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich die Perserinnen des Äschylus sein;[3]) und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Costume binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerathe zu weit in denjenigen Theil des Problems, der mich jetzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, dass einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden als fremde, so setze ich schon als unstreitig voraus, dass sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, dass sie es sind, so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte Recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebt sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurtheilt, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommener die Fabel ist, desto weniger lässt sich der geringste Theil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

44. Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfünfzig Wochen und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum sollte, unter allen Tagewerken, dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zustatten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie[1]) haben dem Publicum, in meinem Namen, ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur: wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten, ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein, — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen.[2]) Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel denn mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit, anfienge?[3])

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Principals geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, dass ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — *Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wusste, bis gerade auf diese Freunde!* — *Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgiltig gewesen: ich habe mich nie zu einer gedrungen, oder nur erboten; aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilection erlesen zu sein glauben konnte.*

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters concurrieren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern.

Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet,[4]) ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewusst, dass ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.[5])

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zustande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muss von anderen Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muss meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muss bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, dass zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muss ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin misstrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind.[6]) Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte: so denke ich doch immer, dass die ersten Gedanken die ersten sind, und dass das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sind gewiss kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken; und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheint,[7]) so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen, die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten.[8]) Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften einbildete, dass es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen. — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren Einfluss auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon Willens, das Blatt selbst Hamburgische Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzu fremd, und nun ist es mir sehr lieb, dass ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir; wenigstens hatte mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben, und unsere jetzt lebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Factum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludwigs des Vierzehnten, oder Ludwigs des Fünfzehnten, ob zu Paris oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte, oder nicht der Prinzen vom Geblüte, dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführt worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes; aber doch, denke ich, nichts Schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun würde.“ [9])

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es voralters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muss ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätz darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber

specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kommt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publicum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publicum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verläugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten, lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat.

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genöthigt, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich konnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnelleren und größeren zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muss, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben, sie mehr studiert zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie soweit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, sowie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muss, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

Aber man kann studieren und sich tief in den Irrthum hinein studieren. Was mich also versichert, dass mir dergleichen nicht begegnet sei, dass ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indes steh ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten.

Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurtheilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein, und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, dass sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, dass bei unseren Dichtern, den

Franzosen nachahmen, ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicherweise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, dass die Tragödie noch einer ganz anderen Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. — Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines anderen Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloss man daraus? Dieses, dass sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja dass diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fieng man an, alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, dass jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle. [10])

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, dass nothwendig nichts anderes als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculiert hatte.

Ich wage es, hier eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?

Doch nein, ich wollte nicht gern, dass man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, — und doch lange kein Corneille sein — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen — und mir doch wenig darauf einbilden

dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubt wie ich.

Eine Tonne für unsere kritische Walfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Walfisch in dem Salzwasser zu Halle![11]) —

Und mit diesem Übergang, — sinnreicher muss er nicht sein, — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, dass es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Hr. Stl., welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Geheimerath Klotz den Inhalt desselben bereits angekündigt hat?*) —

Aber was bekommt denn der schnackische Mann in dem bunten Jäckchen, dass er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, dass ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen trommeln, und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihm mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekommt. Er muss einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte.[12]) Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, dass der Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist?[13]) Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme beigelegt, und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in beide verliebt, aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, dass es eine lebendige Seele errathen sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben, folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen! Wenn sie zu ihren Beurtheilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde, schreibt dieser Hr. Stl. aus Eingebung seines Kobolts, auch den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als dass er das Werk bald beschließen könnte."

Man muss auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen

*) Neuntes Stück, S. 60.

war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachtheiligen Folgen des Nachdrucks. überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr für sie, wenigstens der rechtschaffenen Männer unter ihnen; und es gibt deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolte also nicht immer so ganz! Sie sehen es: was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb. —

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geantwortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest![14]) Das ist: antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, dass die Sache selbst darüber vergessen wird, als wodurch du ihm gleich werden würdest. Und so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte. —

Es ist die lautere Wahrheit, dass der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Theil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, dass diese Hoffnung fehlschlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, dass ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge ebenso gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Consorten wünschen ohnedem, dass ich sie nie angelegt hätte, und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der das Tagregister einer misslungenen Unternehmung bis zu Ende führt und mir zeigt, was für einen *periodischen Nutzen* ich einem solchen *periodischen Blatte* hätte ertheilen können und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, dass diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden; und soviel ich nun diesen Ort habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgiltig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, dass Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Antheil genommen. Sie können von keiner besonderen Wichtigkeit sein, eben weil ich Antheil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von

weiterm Belange durch die nämlichen Undienste scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, dass ich, anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das Licht bringen kann.[15]) Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers ebenso ins Stecken geriethe und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, dass auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müsste.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es für meine Schuldigkeit, dem Publicum ein sonderbares Complot zu denuncieren. Eben diese Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken erlaubt, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhändler!

Wir haben uns mit Beihilfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig Denenjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden (wie es zum Exempel die neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere), das Selbstverlegen zu verwehren und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise alle Zeit um die Hälfte zu verringern. Die diesem Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, dass eine solche unbefugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachtheil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zur Unterstützung dieses Vorhabens eine Casse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochenselbige ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Casse desgleichen, und ersuchen, auch unsern Verlag bestens zu recommandieren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben, übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau Acht zu geben, damit nicht Jeder in der Buchhandlung zu höcken und zu stören anfange.[16]) So viel versichern wir sowol als die noch zutretende Herren Mitcollegen, dass wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sobald Jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich los zu machen, oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen zu sehen Denenjenigen Herren Buchhändlern von unserer Gesellschaft aber, welchen Etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Casse eine ansehnliche Vergütung widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, dass sich auch die übrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihilfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Commission geben. Wir empfehlen uns deren guten Gesinnungen und verbleiben Deren getreuen Mitcollegen,

J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nach-

drucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt.“ Das möchte sein, wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigenthümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung.“ Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Dass man fünf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wann ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm ertheilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Dass sie ihre Vertheidigung beifügen — wenn anders eine Vertheidigung für sie möglich ist — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen, oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen, selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, [17]) ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, dass es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gerne überlasse. Aber keiner von ihnen muss mir es auch verübeln, dass ich meine Verachtung und meinen Hass gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von diesen macht seinen coup de main für sich! Dodsley und Compagnie aber wollen bandenweise rauben.

Das Beste ist, dass ihre Einladung wohl von den Wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, dass die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnitzische Project auszuführen.

Anmerkungen.

Nr. 1. Ankündigung. [1]) In der „vorläufigen Nachricht", die Löwen im Herbst 1766 erscheinen ließ; s. Einl. S. XII. — [2]) Solche Nebenabsichten waren allerdings da; s. Einl. S. XII. Unter den Gegnern des Unternehmens that sich besonders J. M. Dreyer hervor, der als Gottschedianer nur die französische Richtung gelten lassen wollte. — [3]) Schlegel, d. i. Johann Elias, der Dramatiker. Jene Vorschläge sind in zwei aus seinem Nachlass von seinem Bruder Johann Heinrich in einer Gesammtausgabe der Werke desselben 1761—1770 veröffentlichten Aufsätze enthalten. Über ihren Inhalt s. Einleitung XII. (Ein zweiter Bruder Johann Adolf ist der Vater der beiden Romantiker des Namens.) — [4]) Eine ähnliche Scheidung wie hier zwischen Liebhaber und Kenner findet sich in der Vorrede zum Laokoon zwischen Liebhaber, Philosoph und Kunstrichter. Der letztere entspricht dem Kenner. — [5]) Bereits hier vernehmen wir den Hinweis auf die scharfe Scheidung der Gattungen, welche sich Lessing besonders mit der Erörterung der aristotelischen Definition der Tragödie (Nr. 39) so angelegen sein ließ. Auf scharfe Definitionen giengen übrigens alle Theoretiker aus. Es war eine Gepflogenheit des Zeitalters. — [6]) Dies gab Lessing jedoch bald auf. (Nr. 6 und 7 sind den Schauspielern gewidmet.) Die Empfindlichkeit derselben jeder auch der wohlmeinendsten Kritik gegenüber verhinderte es. Und doch war in der „vorläufigen Nachricht" wie auch hier in der Vorrede, deren ganzer Schluss ja der Schauspielkunst gewidmet ist, die Hebung gerade dieser eine der Hauptabsichten des Unternehmens.

Nr. 2. —

Nr. 3. [1]) S. Einleitung S. IX. über das Pathos in der Sprache, das auch die deutschen Tragödien, und zwar nicht erst seit Gottscheds Bemühungen, die Franzosen einzubürgern, entstellte. Der Römer Seneca, der mehr wie die Griechen Vorbild für die modernen Dramatiker war, hat es verschuldet. — [2]) Genau dasselbe, was hier am Codrus getadelt wird, gilt für viele französische Stücke, besonders Corneilles; z. B. die Horatier. Elesinde, Philinde, Medea sind Personen des Codrus.

Nr. 4. [1]) Mit dem christlichen Trauerspiele „Olint und Sophronia" des früh verstorbenen Freiherrn von Cronegk wurde die Bühne am 22. April eröffnet. Die fünf ersten Stücke der Dramaturgie sind der Besprechung des Dramas gewidmet und geben in ihrer Gründlichkeit dem Publicum gleich einen Vorgeschmack dessen, was es von der „Dramaturgie" zu erwarten habe. — Der Schauplatz des Stückes, das unvollendet geblieben ist, ist Jerusalem, nach der Eroberung der Stadt durch Aladin. Olint, der heimlich Christ ist, raubt aus der Moschee ein Crucifix. Aladin droht allen Christen Verderben, wenn der Thäter nicht entdeckt wird. Sophronia will sich für die Ihren opfern und bekennt sich als Thäterin. Nun bricht auch Olint, der heimlich Sophronia liebt, wie sie ihn, das Schweigen, und es entsteht ein heroischer

Wettstreit beider. Aber auch die Heidin Clorinde liebt Olint und rast in Eifersucht. Dennoch wird sie durch den Edelsinn jener bezwungen, so dass sie sogar die Liebenden retten will. Hier bricht das Fragment ab. — [2]) Hinweis auf die eigentliche Wirkung der Tragödie, wovon Nr. 39. Die vorhergehenden Ausführungen entsprechen der Aufklärungsrichtung der damaligen Zeit, der wir auch in Herders Einleitung zu seinen Legenden begegnen. — [3]) Böhmen und Spanien werden damit als Heimstätte des Aberglaubens hingestellt; charakteristisch für die damaligen Verhältnisse und Zeitmeinung. — [4]) Von einer gleichen Auffassung ist Schillers Kritik der Bürger'schen Gedichte getragen. Wie sehr diese hohe Auffassung von der Schriftstellerei im Widerspruch zu der Meinung seiner Zeit steht, darüber s. Einl. S. VII. — [5]) moralischen, d. i. nach dem jetzigen Sprachengebrauch: der psychischen, intellectuellen; der physikalischen = der physischen. Ein Beispiel eines solchen psychischen Wunders, d. i. der Unmöglichkeit, kommt sogleich mit den Worten: Dieses auf die vierte Scene u. s. w. Andere Beispiele sind die plötzlichen Bekehrungen, wie sie die Heiligengeschichten und Legenden bringen. — [6]) Eine derartige Gestalt ungefähr hat Lessing selbst in seinem Klosterbruder im Nathan geschaffen. Allerdings ist der Nathan keine Tragödie und ist der Klosterbruder nur Nebenrolle. Der Polyeukt des Corneille (1640) ist gleichfalls ein echt christliches Märtyrerstück. Polyeukt, ein vornehmer Armenier, stürzt die heidnischen Altäre um, nur um die Märtyrerkrone mit Gewalt zu erringen, was ihm denn auch gelingt. Sein eigener Schwiegervater, der Statthalter Felix, lässt ihn tödten. — [7]) Derartige Hinweise auf das Genie, das alle Theorie durch seine Leistungen zuschanden macht, finden sich, dem damaligen Geniecultus entsprechend, auch zahlreich in der Dramaturgie. Nr. 8, 13, 14, 19 Schluss, 37 u. s. f.

Nr. 5. [1]) Moral. Lessing selbst gibt weiter unten die Erklärung: „unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe." — [2]) Euripides ist, unserm Schiller vergleichbar, der sentenzenreichste der griechischen Tragiker; Sokrates der Begründer der Ethik und Tugendlehre. — [3]) Ganz entsprechend der Ethik des Sokrates, nach der Tugend und Laster auf Wissen und Nichtwissen des Guten und Bösen beruhen. — [4]) Dies kann auf den Hauptpastor Johann Melchior Göze gehen, der 1769 eine „Theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne" schrieb, worin er dieselbe verdammte. Er ist derselbe, gegen den der Anti-Göze gerichtet ist. Auch Rousseau war ein Gegner von jeder Art von Schauspiel. —

Nr. 6. [1]) symbolischer, d. i. hier bloß verstandesmäßiger Schluss ohne Beziehung auf etwas Vorliegendes; im Gegensatz zur Empfindung. — [2]) brodieren = sticken. — [3]) von χείρ Hand und νέμω bewegen, besonders mit Gewandtheit und in bestimmter Absicht. — Vergl. hiezu auch Lessings Fragment „Von den Pantomimen der Alten". — [4]) Zu den Pantomimen (fem.) der Römer — die Griechen hatten sie nicht — wurden durch Geberden und Tanz ohne Worte, wie in manchen unserer Ballets, von einzelnen oder mehreren possenhafte scenische Darstellungen vorgeführt. Das Wort kam erst im Zeitalter des Augustus in Gebrauch. — [5]) Im Gegensatz zu den conventionellen, feststehenden Bewegungen, deren Bedeutung immer dieselbe war, stehen die weiter unten genannten individualisierenden, die dem eben gesprochenen Gedanken angemessen sind. — [6]) Frauenzimmer, ursprünglich wörtlich = Gemach; seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts bezeichnet es die darin Wohnenden: die weibliche Dienerschaft, das Gefolge. So heißt es bei Dramatikern: der Fürstin Frauenzimmer tritt auf. Schon im 17. Jahrhundert beschränkt sich der Gebrauch mehr und mehr auf einzelne, doch verschwindet die alte Bedeutung erst in diesem Jahrhundert. — [7]) krieplicht = krüppelhaft, verkrüppelt. — [8]) Vergl. hiezu Devrient „Geschichte der Schauspielkunst" 2, 117 ff., wo

er die Charakteristik gibt, dass man nur noch „die Tanzmeistergrazie, das Gedrechselte, Abgezirkelte der Bewegungen, den unnatürlich singenden oder predigenden Declamationston, den klappernden Rhythmus des Alexandriners für anmuthig und schön ausgab.“ Von dem Director und Schauspieler Koch heißt es, „er habe seine Hand nicht in die offene Weste stecken können, ohne damit einen Halbzirkel zu beschreiben, und mit derselben geschwungenen Bewegung habe die Hand ihren Rückzug in die Rocktasche genommen.“ „Diese habituelle Weise, die Hände zu placieren, war damals seine Sitte und gehörte förmlich zum Costüm der Zeit.“ „In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der graziös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand als die Flagge ausbündiger Noblesse.“ Dies sind die „gleichgiltigen“ Bewegungen. — [9]) Armhaltung, Armbewegung. — [10]) ein vielbeliebter zierlicher Gehtanz, in dem die geschilderte Gespreiztheit und Gemessenheit üblich war.

Nr. 7. [1]) Shakespeare war selbst Schauspieler (wie auch Principal), ob aber ein mehr oder weniger guter, wissen wir nicht. Jedenfalls war er ein Bühnenkenner in allem, was zu dieser Kunst gehört, wie wenige. — [2]) Hamlet Act III. Scene 2. Es heißt dort dann weiter: „O, es ärgert mich in die Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen als verworrenen stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte so einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen. Er übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte auch, vermeidet das.“ — [3]) Contorsionen = heftige Bewegungen, Verdrehungen. — [4]) Bezieht sich auf die bekannte Stelle im Hamlet, da dieser durch eine Theateraufführung, die vor dem König stattfindet, diesen dazu bringen will, sich als den Mörder zu verrathen. — [5]) Laokoon, Stück 4. „Aber Virgil (der den Laokoon schreien lässt) ist hier bloß erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung (als bloßer Erzähler) auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen ihn wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, dass sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen.“ — [6]) Beides nach der Darlegung im zweiten Stück des Laokoon. — [7]) So wird von Böck, einem Mitglied der damaligen hamburgischen Bühne, erzählt, dass er auf die Frage, wie es mit seinen Fortschritten stehe, die Antwort gab: „O, jetzt habe ich's weg. Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgang leise reden und dann auf einmal recht losdonnern, so folgt der Beifall immer.“ (Schrötter und Thiele.)

Nr. 8. [1]) Die Bühne wird hier nach Lessings eigenen Worten als „Supplement der Gesetze“ dargestellt; d. h. sie weiß da zu treffen und zu strafen, wo die Gesetze nicht hinreichen. Diese Auffassung finden wir in Schillers Abhandlung: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ breit ausgeführt. Doch sowohl Schiller wie Lessing betrachten diese moralischen Wirkungen selbstverständlich nur als Nebenwirkungen.

Nr. 9. [1]) So Shakespeare zu König Heinrich IV., 2. Theil; Heinrich V., Troilus und Cressida. — [2]) Das ist zur Exposition. Der Prolog wurde dann zu einem Monolog, mit dem schon das Stück begann, aus diesem weiter der Dialog. Die

Exposition ist um so geschickter gemacht, je unvermerkter sie gegeben wird. — [3]) Melpomene, die Muse der Tragödie, dargestellt mit der Maske und dem Ephenkranze auf dem Haupte. — [4]) In seinen Epilogen zu „Tancred und Sigismunda" und „Agamemnon". — [5]) Damit meint er jedenfalls Löwen, den Verfasser des Prologs und Epilogs der Eröffnungsvorstellung, welche im 6. Stück abgedruckt sind.

Nr. 10. —

Nr. 11. [1]) Mouvement, italienisch movimento, ist eigentlich synonym mit Tempo und stimmt wenigstens für die moderne Musik nicht ganz mit dem überein, was Lessing an dieser Stelle — gewiss schon im Hinblick auf die Declamation — darüber sagt. Schon für die Musikstücke seiner Zeit kann der Ausspruch, dass das Mouvement durch das ganze Stück einförmig sein muss, nur eine beschränkte Berechtigung haben; denn mit Ausnahme von Märschen, Tänzen u. dgl. wird der verständige Wechsel des Tempos überall für die Ausdrucksfähigkeit der Musik nothwendig sein. (Cossack.) — [2]) Von Lessing, wie damals überhaupt, immer fälschlich als masculin gebraucht.

Nr. 12. [1]) Semiramis hat mit Hilfe des Assur ihren Gatten Ninus getödtet. Beider Sohn Ninias kehrt unerkannt aus der Ferne heim. Das Geheimnis des Mordes wird ihm aufgedeckt. Semiramis sucht bei ihm vor Assur, der die Macht an sich gerissen hat, Schutz und wählt den Sohn zum Gatten, da nach dem Orakel nur durch eine neue Vermählung der Geist des Ermordeten zur Ruhe kommen kann. Des Ninus Geist erscheint und forderte Ninias, der nun erst seine Abstammung selbst erfährt, zur Rache auf. Er vollzieht sie an Assur und tödtet im Kampf in der Dunkelheit auch die Mutter. Sodann vermählte er sich mit der Prinzessin Azema. — [2]) Diese Forderungen gehören zu den sogenannten Regeln, über die Nr. 32. — [3]) Alles das steht in der der Semiramis vorangeschickten Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, im zweiten Theil derselben. — [4]) Dies ist ein Irrthum, da das théâtre français, ein neu aufgeführtes Gebäude, nur an der Stelle, wo früher ein Ballhaus, d. i. ein Saal für das allverbreitete Ballspiel, gestanden hatte.

Nr. 13. [1]) Aus der eben genannten Dissertation. — [2]) In den Persern des Äschylus z. B. erscheint der Geist des Darius, um die großen Niederlagen seines Sohnes zu verkünden. — [3]) Die ganze Stelle gehört zu denen, wovon Nr. 19, 24, 27, 28 handeln. — [4]) Popanz, wohl aus Puppe und Hans; vgl. indessen auch böhmisch bubak, bobak, auch bubus ꝛc. und lat. bubo = Eule, Schreckgestalt. — [5]) Für das vielbesprochene φόβος καὶ ἔλεος des Aristoteles, wovon Nr. 39, hat Lessing schon im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai die richtige Übersetzung: Furcht und Mitleid. In der Dramaturgie sagt er wieder bis Stück 74 Schauder. An dieser Stelle ist Schauder jedoch mit Absicht und nicht als Vertretung von φόβος gesetzt. — Übrigens findet auch der Geist des Ninus, wie der des alten Hamlet, erst durch die Rache für seinen Mord die Ruhe im Grabe. — [6]) Dies ist nämlich die Moral, die Voltaire als die aus seiner Semiramis fließende bezeichnet.

Nr. 14. [1]) Das bürgerliche Trauerspiel nimmt seinen Ausgang von dem Widerspruch des Geschmack gegen die einer Regel gleich befolgte Gepflogenheit, dass der Tragödie nur die Leiden der Könige und Heroen zugehörten, die Komödie dagegen die Laster und Thorheiten der übrigen niedreren Menschheit zu behandeln habe. Als ob nicht auch Könige der lächerlichen Schwächen genug hätten, und als ob nicht auch im Bürgerstand sich der tragischen Erlebnisse und Schicksale genug fänden. In England, schon zu Zeiten der Elisabeth, sowie in Spanien begann man zuerst jenes Princip zu durchbrechen, oder vielmehr, es war dort nie an ihm gehalten worden. Einen weiteren Schritt that der Engländer Richard Richardson mit seinen bürgerlichen Romanen, der

Pamela 1740, Clarissa 1748, Grandison 1753. Ihm folgte der Franzose Marivaux und endlich Nivelle de la Chaussée, der Schöpfer der spottweise sogenannten comédie larmoyante oder attendrissante, auch wohl tragicomédie, von Gellert lateinisch comoedia commovens, deutsch das weinerliche oder rührende Lustspiel genannt. Des Nivelle bekannteste Stücke sind die Melanide, die Mutterschule, die Pamela u. a., im ganzen 16. Doch behielt er den Alexandriner bei, hielt an den Regeln und dem Typischen in den Charakteren fest und hatte es vor allem auf Rührscenen, nicht auf eine tragische Endwirkung abgesehen. Die Hauptsache war, dass er alles Lustige und Komische fernhielt. Lessings Sarah Sampson liegt zwar in dieser Entwicklungsreihe, ist aber doch etwas ganz anderes. Ihm ist es um wahrhaft tragische Erschütterung in den Situationen und in der ganzen Fabel zu thun. Er erstrebt Naturwahrheit in den Charakteren und in der Sprache, weshalb er sich auch der Prosa bediente. Nach der Sarah verfolgte er diese Bahn nicht weiter. Sie führte vielmehr zu den Rührstücken Ifflands u. a., während unmittelbar nach der Sarah in Frankreich Diderot im drame bourgeois oder domestique Gleichartiges schuf. (Von der Melanide desselben handelte Stück 8 der Dramaturgie; zu vergleichen ist ferner Nr. 22.) — [2]) Dieser ist eben Diderot, der im Journal étranger, welches ausländische Literaturwerke besprach, im December 1761 eine Kritik der Sarah veröffentlicht hatte. Sie ist voll Hochachtung für Lessing, tadelt aber doch, und zwar mit Recht, die umständliche Breite des Dialogs und der Entwicklung. Denn dass auch ein Lessing mitunter langweilig werden konnte, zeigt eben die Sarah. — [3]) Der ὄμοιος des Aristoteles. S. Nr. 39. — [4]) wichtiger, d. i. weitgreifender und infolge dessen erschütternder. Diesen Vortheil hat es allerdings, wenn die Tragödie die Schicksale von Königen vorführt. — [5]) wunderbarer, d. h. hier nur: auffallend, selten. — [6]) L'humanité ou le tableau de l'indigence, wahrscheinlich von Diderot, da es 1773 in einen Londoner Nachdruck seiner Werke aufgenommen ist. Es ist ein Stück voll der denkbar stärksten Rührscenen, hervorgerufen durch eine Häufung menschlichen Elends und tragischer Missverständnisse. Noth und Elend seiner Familie bringen einen entlassenen Officier so weit, dass er einen Raubanfall begeht. Durch eine Begnadigung des Königs wird dann dem Jammer ein Ende gemacht.

Nr. 15. [1]) Lusignan, der letzte König von Jerusalem, und seine Kinder Nerestan und Zaïre leben, ohne ihre Verwandtschaft zu kennen, am Hofe des Sultans Orosman. Neun Jahre alt kommt Nerestan nach Frankreich, kehrt als Jüngling zurück und wird im Kampfe von neuem gefangen. Orosman entlässt ihn, dass er Lösegeld sammle, um Sclaven freizukaufen. Als er nach zwei Jahren zurückkehrt, findet er Orosman und Zaïre in Liebe zueinander entbrannt, so dass diese ihrem Glauben untreu zu werden bereit ist. Es folgt die Erkennung zwischen Lusignan und seinen Kindern. Ein Brief, in dem Nerestan seine Schwester um eine Unterredung bittet, fällt in die Hände des argwöhnischen Orosman. Er überrascht beide, tödtet in der Eifersucht Zaïre und, als er das Missverständnis erfährt, sich selbst. — [2]) Auch der Polyeukt ist ein Märtyrerstück. Es spielt in Armenien. Polyeukt beschimpfte den heidnischen Gottesdienst, um Märtyrer zu werden. Sein eigener Schwiegervater Felix soll ihn richten. Er lässt ihm jedoch die Wahl, zum Heidenglauben zurückzukehren oder zu sterben. Er wählt das letzte. Nach seinem Tode kommt über alle die Erleuchtung, und sie treten zum Christenthum über. — [3]) Überhaupt hat Voltaire Shakespeare stark benützt, ja geplündert, und das war später ein Grund mit, dass er seine Einführung in Frankreich so heftig bekämpfte. Die Bedeutung desselben wusste er nicht zu würdigen; nennt er ihn doch einmal einen großen Narren. — [4]) „Von englischen Schauspielern angefeuert, wurde der französ-

sische Verfasser der Zaïre, so gestand seine Muse, über sie selbst hinaus begeistert. An der Wuth des gemarterten Othello erhob er seine Darstellung, und er ergriff den Brand, der diesen tragischen Scheiterhaufen entzündete." Im Prolog der englischen Übersetzung der Zaïre von Cibber. — [5]) Im siebzehnten Literaturbrief hatte Lessing den Wunsch ausgesprochen, dass jemand die Stücke Shakespeares übersetzen möge, und diesen Wunsch hatte Wieland (1762—1766 in acht Bänden) erfüllt, wofür ihm Lessing hier gewissermaßen den Dank abstattet. Die Übersetzung, die viele Mängel aufweist, fand bei der Kritik getheilte Aufnahme, vom Publicum aber „wurde sie verschlungen, Freunden und Bekannten mitgetheilt und empfohlen" (Goethe), und darum wirkte sie außerordentlich. Von ihr datiert die wirkliche Bekanntschaft der Deutschen mit dem großen Briten, und sie nimmt darum in der Geschichte Shakespeares in Deutschland die hervorragendste Stellung ein. Die nächste Übersetzung ist, von Einzelstücken abgesehen, die von J. J. Eschenburg in 13 Bänden 1778—1783, dann folgt die von Schlegel und Tieck. — [6]) Drury-Lane ist ein Stadttheil Londons, in dem ein unter Jakob I., dem Nachfolger Elisabeths († 1605), gegründetes vielgenanntes Theater stand. — [7]) Falkener, wie er hieß, nicht Fackener, englischer Kaufmann, Gesandter und Minister, war ein Freund Voltaires, dem er die Zaïre widmete. — [8]) Welche Stücke Voltaire hier im Auge hat, hat sich noch nicht feststellen lassen. Vielleicht hat Voltaire die Namen aufs Geradewohl hingesetzt. Zu den „drei Unwahrheiten" kämen dann noch etliche andere dazu. — [9]) Beispiele dazu bieten auch noch unsere späteren Dichter in Hülle und Fülle.

Nr. 16. —

Nr. 17. [1]) Der Lustigmacher hat in den heiteren Bühnenspielen sich seit den ältesten Zeiten in allen möglichen Gestalten und Costümen und unter den verschiedensten Namen breit gemacht, als mäsonischer Koch, als Parasit, Clown, Jack Pudding, Arlekino, Cosme (spanisch), als Bote, Knecht, Pickelhering, Stockfisch, Hanswurst, Eulenspiegel, Signor Maccaroni u. s. w. Der Arlecchino insbesondere ist seit 1530 ein drolliger Bedienter aus Bergamo. — Devrient charakterisiert diesen Lustigmacher 1, 178: „Er war ein halb tölpelhafter, halb gewandter, halb dummer, halb verschlagener, unternehmender und feiger, lüsterner und lustiger Bursche, der nach Bedarf der Umstände eine oder die andere dieser Eigenschaften hervorkehrte. Dadurch hatte er den Spass für alle erdenklichen Situationen in der Tasche. Er war kein bestimmtes komisches Individuum, aber er sah allen möglichen ähnlich und konnte — schnell wie der Bajazzo aus seiner Mütze mit einem einzigen Griffe alle erdenklichen Kopfbedeckungen formt — sich augenblicklich zu jeder beliebigen Lächerlichkeit herleihen, ohne jemals die Ironie über sich selbst und über die ganze Welt aufzugeben. Er war, wie gesagt, kein Individuum, er repräsentierte auch keine einzelne Gattung, streng genommen war er also für die Menschendarstellung gar kein Gegenstand, sondern nur ein Quodlibet, ein Capriccio, ein pot pourri von Schelmerei, Narrheit, Einfalt, Spottsucht und Gemeinheit. Eine theatralische Convention, ein komischer Chorus, der den lächerlichen Inhalt der scenischen Vorgänge reflectierte; der personificierte Volkswitz, der im vollen Übermuth selbst mitten in die ernsthaften Scenen hineinsprang, um sich über alles Vornehme, Gespreizte und Überschwengliche lustig zu machen, oder den Gegensatz davon in seiner eigenen derben Wirklichkeit zu zeigen." — [2]) Devrient 3, 35: „Gottsched, dem die Abschaffung der Stegreifstücke zu langsam vor sich gieng, hatte sie dazu bewogen. Er erkannte sehr richtig in der lustigen Person, dem Harlekin, den Mittelpunkt und Lebensnerv des ganzen alten Komödiantenwesens, und dass mit Verbannung des maskenhaften Spasmachers auch die Regellosigkeit und Willkür aufhören werde. Er veranlasste

daher die Neuber, den Harlekin auf ihrer Bühne mit einem Streiche abzuschaffen, und diese beschloss den Schritt durch eine feierliche theatralische Demonstration zu bezeichnen. — Es war im October 1837, in ihrer Theaterbude bei Boses Garten, wo ein eigens von ihr verfasstes Vorspiel aufgeführt wurde, in welchem dem Harlekin wegen seines theatralischen Unfugs der Process gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt und sein Name von der Bühne verbannt wurde." Die Sache fand durchaus nicht überall Zustimmung. Lessing nannte sie im 17. Literaturbriefe selbst „die größte Harlekinade". Auch war der Erfolg kein durchgreifender. Die andern Bühnen behielten ihn bei, und so ist er noch nach Jahrzehnten auf den Bühnen anzutreffen. Devrient sagt, Lessing habe die Neuber missverstanden. „Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuber ja nicht eingefallen, vielleicht auch Gottsched nicht, nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Plattheit und Schmutzerei, die das buntscheckige Kleid des Harlekin, die das Stegreifspiel überhaupt gab, sollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen; die abgestandene starre Convenienz der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannigfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Bühne finden könne." — [3]) Die Neuberin hatte nur den typischen Harlekin verbannt, nicht die grotesken Personen überhaupt, die fortan in stets wechselnden Gestalten auftraten. — [4]) Les fausses confidences von Marivaux haben zur Fabel eine Intrigue, in der einem verschlagenen Diener namens Dubois Araminte, die Tochter der stolzen eitlen Argante, welche jene einem Grafen vermählen möchte, einem jungen armen Rechtsanwalt Dorant, der als ihr Rechtsbeistand ins Haus kommt, schließlich zuzuführen gelingt. Der Harlekin dieses Stückes ist indessen ein anderer Diener. — [5]) Trinon, der Typus des finstern Menschenhassers. — Lessing hat ein Stück Timon le Misanthrope von Dreveliére de l'Isle im Auge. — Von demselben Verfasser sind „Die Falken oder Bocazens Gänse". — [6]) Als Schmarotzer, der sich durch jede Erniedrigung ein Mittagessen zu verschaffen weiß, seit dem Dichter Alexis c. 400 eine stehende Figur der Komödie. Seine Abzeichen waren ein dunkler Leibrock, Kamm und Salbenbüchse. — [7]) Die Satyrdramen, in denen Satyren, die bockfüßigen Begleiter des Bacchus, auftraten und eine Art Chor bildeten, bildeten das vierte Stück, das sich den Trilogien anschloss. Das einzige derartige erhaltene Stück ist der Cyklop des Euripides. — [8]) „Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen" von Justus Möser, 1720—1794. — [9]) Lessing selbst.

Nr. 18. [1]) Lessing folgt dem allgemeinen Sprachgebrauch, nach dem das keltische Barde einen alten deutschen Sänger und Dichter bezeichnet. Das taciteische barditus (Schild = Bartgesang) musste darin bestärken. — [2]) Schon hier beginnen, wie wir sehen, die Klagen und die bitteren Ausfälle auf die Hamburger wegen des schwachen Besuches des Theaters. — Die Worte: eu, rem poteris cet. ruft Horat. Ars poët. vs. 328 der Wucherer Albinus seinem Söhnchen zu, der eine ihm gestellte Rechenaufgabe sofort und gleich in den gebräuchlichen Kunstausdrücken löst. Der Dichter belegt damit seine Behauptung, dass in Rom schon die Kinder sich auf Geldgeschäfte verstanden, während die Griechen nur nach Ruhm in Kunst und Wissenschaften strebten. Die ganze Stelle lautet:

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.
Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum deducere. „Dicat
„Filius Albani: si de quincunce remota est
„Unica, quid superest? poteras dixisse?" „Triens." „Eu.

„Rem poteris servare tuam. Redit unica, quid fit?“
„Senis.“ — At haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro et levi servanda cupresso?

„Den Griechen verlieh die Muse Geist, den Griechen, in wohlgerundeter Sprache zu reden, ihnen, die nach keinem andern Ruhm geizten. Die römischen Knaben dagegen lernen in langen Rechenaufgaben den As in die kleinsten Bruchtheile zerlegen. „Der Junge des Albinus soll es zeigen: wenn man von fünf Zwölftel ein Zwölftel abzieht, was bleibt? — Du könntest schon fertig sein.“ Ein Drittel. „Bravo, du wirst deinen Besitz beisammen halten. Ein Sechstel dazu, gibt wieviel?“ Ein Halbes. — Doch wenn solcher Rost und die Sorge ums Geld die Seelen einmal ergriffen hat, können wir da hoffen, die mit Cedernöl und in leichtem Cypressenholz (zum Schutze gegen die Insecten) aufbewahrt zu werden würdig sind.“ — [3]) Bartolus de Sassoferrato, 1309—55, berühmter italienischer Rechtsgelehrter, dessen Werke sich großer Verbreitung erfreuten und dem Studium dienten. — [4]) Elie de Beaumont, ein berühmter damals noch lebender Advocat. — [5]) Zu der ganzen Stelle s. Einl. S. VII.

Nr. 19. [1]) Zelmire. Antenor veranlasst den Azor, seinen eigenen Vater Polydor zu tödten. Azors Schwester Zelmire rettet den Vater heimlich. Azor wird bald darauf ermordet, und zwar von Antenor, der die ganze Familie vernichten will. Er weiß auch Ilus, Zelmirens Gatten, zu überzeugen, dass sie den Vater ermordet hat und, als er auf Ilus einen Mordanschlag ausführt, der durch Zelmire vereitelt wird, wiederum den Verdacht auf sie zu leiten. Da erscheint der alte Polydor und enthüllt dem Ilus die Wahrheit. In dem Kampfe zwischen den Anhängern des Ilus und des Antenor unterliegt jener und geräth mit den Seinen in die Hände dieses. Erst durch die plötzliche Reue des wilden Hauptmannes, der jene hinrichten soll und dafür unversehends den tödtlichen Streich auf Antenor führt, werden die Bedrängten gerettet. — [2]) Drei Stücke Voltaires. — [3]) Zaïre spielt im Zeitalter der Kreuzzüge. — [4]) Bezieht sich auf die Alzire. — [5]) Die Auffassung, dass Mohamed ein Betrüger gewesen sei, als welchen ihn darzustellen Voltaire in seinem Mohamed sich angelegen sein ließ, ist nichts weniger als eine unbestrittene. Ihn für einen Schwärmer zu nehmen, der von seiner Mission überzeugt war, ist ebenso berechtigt. — [6]) Damit darf nicht verwechselt werden, wenn ein Dichter wie Du Belloy vaterländische Ruhmesthaten verherrlichte. — Panegyrikus = eine vor einer allgemeinen Versammlung gehaltene Fest- besonders Lobrede.

Nr. 20. [1]) cadenziert = rhythmisch, im Takt.

Nr. 21. [1]) „Nanine oder das besiegte Vorurtheil.“ Die Baronin de l'Orme will einen Güterprocess mit dem Grafen Olban durch eine Heirat schlichten. Olban liebt aber die arme Pflegetochter der Baronin Nanine. Erst will die Baronin Nanine zwingen, zu verzichten, dann verdächtigt sie sie mit Erfolg bei dem Grafen, so dass er sie verstößt. Die Intrigue kommt jedoch ans Licht, der Graf heiratet Nanine und verzichtet auf jene Rechtsansprüche. — [2]) Dieses aber war in der französischen und deutschen Komödie allgemeine Sitte, und selbst Lessing folgte ihr in seinen Jugendstücken: dem jungen Gelehrten, dem Freigeist, dem Misogyn, den Juden. — [3]) Wie der Titel sagt, hat das Stück zur Hauptperson einen Soldaten, Pyrgopolinices, Mauerbrecher, der nur Werber ist, aber auf das furchtbarste mit seiner Tapferkeit und seinen Heldenthaten, auch in der Liebe, bramarbasiert. Schließlich kommt seine Feigheit ans Licht. — [4]) Truculentus, unwirsch, rauh, Grobian, Tölpel. Der Sclave Stratilax, auf den der Titel geht, spielt jedoch nur eine Nebenrolle. Die Hauptrolle hat ein habsüchtiges, kokettes Frauenzimmer, das seine Liebhaber, drei und darunter auch einen miles gloriosus,

ausplündert. — [5]) Die moderne Forschung, besonders Ritschl, stimmt dem nicht mehr zu. Grammatiker = antike Ausleger. — [6]) Cicero de off. 1, 38. Deforme etiam est, de se ipsum praedicare, falsa praesertim, et eum irrisione audientium imitari militem gloriosum. Es gab drei so benannte Stücke: von dem Griechen Menander, von Plautus und Terenz. — [7]) ἀλαζών Prahler, Landstreicher. Die Worte stehen Act 2, S. 1, gegen das Ende. — [8]) In dem Eunuchen des Terenz. Auch hier ist der großsprecherische Soldat nicht die Hauptrolle. — [9]) Stück IX. am Schluss: „Plautus hatte seine ganz eigene Manier in Benennung seiner Stücke; und meistentheils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. B. nannte er Trinummus, den Dreiling (eine kleine Hamburger Münze, drei Heller), weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam." Stück XVII., bei Gelegenheit der Besprechung eines französischen Stückes: Ist er von Familie? „Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber diesmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen noch zu erschöpfen! aber er sollte doch auch nicht irreführen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel?" Dann Stück XXIX. „Die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, dass er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden wird, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich."

Nr. 22. [1]) S. Anm. 1 zu Nr. 14. — [2]) Richtet sich gegen Stücke wie die des Nivelle s. a. a. O. — [3]) Vgl. unten Nr. 39. — [4]) Die Anekdote ist wahr. Die Matrone ist Frau Maréchalle de Noailles, die kranke Tochter Madame de Gondrin, der Schwiegersohn der Herzog de la Valière. — [5]) Ilias 1, 599 ff. und 5, 466. — [6]) Am Speierbach in der Nähe von Speier erlitten die Deutschen im dritten Raubkrieg Ludwig XIV. eine schwere Niederlage. — [7]) Alkmene und Sosia, aus des Plautus Amphitruo, den unter andern Heinrich von Kleist bearbeitet hat. Alkmene ist tragisch gehalten in ihrem Schmerz über die ihr von Zeus, der ihr in der Gestalt ihres Gatten Amphitruo genaht ist, widerfahrene Schmach und Täuschung. Sosia, dem von Mercur ein gleicher Streich gespielt wird, ist der tölpelhafte Sclave des Amphitruo. — [8]) „Cenie oder die Großmuth im Unglück" von Madame de Graffigny, entstanden 1751, aufgeführt am 22. Mai und besprochen im Stück 20; „der Hausvater" (le père de famille) von Diderot 1753, besprochen Stück 84. Voltaire schrieb jene angeführten Stellen schon 1749. Beide Stücke gehören der comédie larmoyante an (s. Anm. 1 zu Nr. 14), ohne an die Werke des Destouches und La Nivelle in dieser Gattung heranzureichen.

Nr. 23. [1]) Lessing hat dabei das einseitig Typische der Charaktere im Auge, wovon Einleitung S. X. In seinen eigenen Jugendkomödien hatte Lessing bereits gestrebt, die Typen wenigstens etwas reicher zu gestalten und lebenswahrere Individuen hinzustellen. In Minna von Barnhelm hat er mit jener alten Manier gänzlich gebrochen. — [2]) Alles das fällt unter den Begriff der Idealisierung, die sich mit der Naturwahrheit sehr wohl verträgt. — [3]) Der Mann nach der Uhr. Orbil ist ein Zeitpedant und verweigerte dem Vater die Hand seiner Tochter Wilhelmine, weil er in seiner Zeiteintheilung durchaus keine Ordnung hält, ja nicht einmal eine Uhr bei sich hat. Ein armer Magister, den er begünstigt, erweist sich aber gleichfalls als nicht zuverlässig, und da Vater sich inzwischen zwei Uhren angeschafft hat, erhält er die Hand des Mädchens.

Nr. 24. [1]) Gegen diese so apodiktisch hingestellten Forderungen verstoßen zahllose Tragödien und darunter Perlen unserer Literatur wie Egmont, Don Carlos

die Jungfrau von Orleans, der Prinz von Homburg, Ottokar u. s. w. Eine Begründung seiner entschieden zu weit gehenden Forderung gibt Lessing nicht. Denn wenn er sagt: wesentliche Veränderungen heben die Ursache auf, warum die Personen diese und nicht andere Namen führen, so kann das nicht als Begründung gelten. Eher könnte man sagen, dass die Wahrheit und Gerechtigkeit es fordern, mit dem Hinweis darauf, dass viele geschichtliche Personen im Bewusstsein des Volkes so leben, wie der Dichter sie hingestellt hat. Dann aber wäre doch auch eine Forderung, die für die Geschichtswissenschaft oberste Geltung hat, auf die Kunst übertragen, und dagegen würde sich selbst Lessing sträuben. Und auch mit den Factis darf der Dichter nicht umspringen wie er will. Er darf allbekannte Ereignisse nicht in ihr Gegentheil verkehren, wie z. B. den Ausgang von wichtigen Schlachten. — [2]) Geht auf des Thomas Corneille Königin Elisabeth in seinem „Grafen Essex", welches Stück in den vorhergehenden Abschnitten einer ausführlichen Besprechung und zugleich Vertheidigung gegen einige Angriffe Voltaires gefunden hatte.

Nr. 25. [1]) Dass Lessing selbst dieser Sache sein Augenmerk zugewendet hat, zeugt so recht von der Allseitigkeit seiner Bemühungen um das Theater. Die Forderung, für jedes Stück eine eigene Musik, wenigstens in einer angemessenen Ouverture (Lessing sagt Symphonie, obgleich beides sich nicht ganz deckt) zu schaffen, ist jetzt wiederholt, aber immer noch spärlich erfüllt worden, z. B. zu Coriolan und Egmont von Beethoven, zu Richard III. von Volkmann, Ruy Blas von Mendelssohn, zur Esther von d'Albert, zum Faust von R. Wagner u. a. — [2]) Polyeuct von P. Corneille s. Anm. 2 zu Nr. 15, Brutus, Alzire von Voltaire, Mithridates von Racine. — [3]) Cato von Addison und Gottsched. — [4]) Zaïre von Voltaire. — [5]) Der Falke s. Anm. 5 zu Nr. 17. — Die beiderseitige Unbeständigkeit (la double Inconstance) von Marivaux 1723. — Der verlorene Sohn (l'enfant prodigue) von Voltaire. — [6]) beide von Molière; ebenso die am Schluss genannte Semiramis. — [7]) Der Unentschlüssige (l'Irrésolu) von Destouches. — Der Zerstreute s. Nr. 26.

Nr. 26. [1]) Der Zerstreute. Die Titelrolle hat, den Typus vertretend, Leander, der mit allen Vorzügen ausgestattet ist, nur dass er in seiner Zerstreutheit fortwährend Verwirrungen anrichtet und zu Missverständnissen Anlass gibt. Und solches geschieht denn nun auch in einer Liebesintrigue, in die er dadurch geräth, dass er gegen den Wunsch seines Erbonkels sich um Clarisse bewirbt, statt um der reichen aber herrischen Frau Grognac Tochter Isabella, die ihrerseits dem leichtfüßigen Bruder Clarissens, dem Chevalier, ihre Neigung geschenkt hat. Nach einigen Verwirrungen, die einerseits der Chevalier anstiftet, um die Heirat seiner Schwester mit Leander zu hintertreiben, andererseits aus der Zerstreutheit Leanders entstehen, so dass er bei Clarissen in den Verdacht der Untreue geräth, wird schließlich alles einem erwünschten Ende zugeführt. — [2]) Bei dieser Gelegenheit haben wir also unser Wort „zerstreut" bekommen, lediglich als Übersetzung. — Schlegel d. i. Johann Elias. — [3]) Farce, von lat. farsum, fartum (farcire), Gemisch, Mischspiel. — [4]) „Es genügt nicht, durch Lachen den Mund verzerren zu machen" (wie der Lucilius mit seinen holprichen Versen und Laberius mit seinen Mimen, d. h. satirische Lustspiele mit reichem Geberdespiele, aus denen die ganz stummen Pantomimen hervorgiengen), „obgleich auch das nicht ohne Wert ist." — [5]) Damit zeigt Lessing wieder deutlich, dass er nicht auf dem Standpunkt steht, die Komödie habe lediglich die Absicht zu bessern. — [6]) Rousseau in seinem 120 Seiten langen Brief an den französischen Philosophen d'Alembert, 1758, der den Genfern dringend die Errichtung eines Theaters und die Aufführung von Komödien gerathen hatte. Rousseau will nichts davon wissen und tritt ihm entschieden

als ein Gegner des Theaters, sowohl der Tragödie wie der Komödie, entgegen, zumal der letzteren, die nur schädlich sei. Es tauge nur für die großen verdorbenen Staaten, nicht für die kleinen; es vernichte die Liebe zur Arbeit, erzeuge Verschwendung und verwildere die Sitten. — [7]) Der Menschenfeind (der Misanthrope). Alceste, ein Mann voll hoher Tugend, wird zum Menschenfeind dadurch, dass ihn seine Aufrichtigkeit, mit der er die Schwächen seiner Freunde aufdeckt, in Misshelligkeiten bringt, sowie durch schweres Unrecht, das ihm in einem Rechtshandel zugefügt wird, und endlich durch die Untreue seiner leichtblütigen Geliebten. Das Ende ist, dass er in die Einsamkeit flieht. — [8]) Ähnliche Gedanken finden sich in Schillers schon genannter Abhandlung: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.

Nr. 27. [1]) Nach der von Lessing selbst angeführten Stelle des Diogenes (aus Laerte in Cilicien c. 170 nach Christus) soll Solon dem Thespis die Aufführung seiner Stücke verboten haben, weil sie als (historisch) unwahr unnütz seien, und das Verbot blieb 25 Jahre in Kraft. — [2]) Hier ist Schrecken und Mitleid Übersetzung von φόβος καὶ ἔλεος; vgl. Anm. 5 zu Nr. 13. — [3]) nämlich drei Ermordungen. Je unwahrscheinlicher solche Thaten an sich sind, umso nothwendiger ist für den Dichter die psychologische Begründung und Vorbereitung. — [4]) das wäre gänzlich unkünstlerisch und noch mehr undramatisch, da für das Drama der Schwerpunkt in jener psychologischen Begründung und geschlossensten Causalität liegt. — [5]) Dies weist schon auf die richtige Deutung des φόβος hin, worüber Nr. 39. — [6]) Nach der damals noch ziemlich landläufigen Theorie besonders der Schweizer, dass die Dichtkunst vor allem Wunderbares bringen und durch solches wirken müsse. — [7]) Aus einem Lehrbuch der Metrik von Terentianus aus Mauretanien, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr.

Nr. 28. [1]) Stück 23, Nr. 24. — [2]) S. in allen diesen Anm. 1 zu Nr. 24. — [3]) Der psychologischen Wahrheit und Möglichkeit. — [4]) σοφός ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ· μαθόντες δὲ λαβροὶ παγγλωσσίᾳ, κόρακες ὡς ἄκραντα γαρύετον Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον. „Weise ist, wer viel von sich aus weiß. Die nur gelernt haben, schwatzen heftig in Geschwätzigkeit nichtiges Zeug wie die Raben gegen den göttlichen Vogel des Zeus. — [5]) Dies ist eine der wichtigsten und wesentlichsten Forderungen für die Dramatik, die Lessing an Stelle der so unwesentlichen sogenannten Regeln ausgesprochen hat. — [6]) Die Bezeichnung alles dessen als Absicht der Tragödie darf nicht zu der Auffassung verleiten, als bezeichne Lessing damit den Zweck der Tragödie. Über diesen handelt erst Nr. 39.

Nr. 29. [1]) In der Abhandlung vom Wesen der Fabel. Es heißt dort: „Die Handlung der beiden letzteren (des Epos und des Drama) muss außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere ihr selbst zukommende Absicht haben. Die Handlung der ersteren (der äsopischen Fabel) braucht diese innere Absicht nicht, und sie ist vollkommen genug, wenn nur der Dichter seine Absicht damit erreicht. Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen als durch nachgeahmte Leidenschaften; und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern, oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muss also in die Handlung selbst Absicht legen und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, dass verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehen können. Der Fabulist hat mit unseren Leidenschaften nichts zu thun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzelnen moralischen

Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er nach Maßgebung der Wahrheit, durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit, bald ohne Absichten zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichviel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat oder nicht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen und denkt nicht im geringsten daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu thun." — [2]) eigentlich: innere Anschauung, wie sie die Erinnerung gibt. Hier sagt die Redensart: zur Intuition bringen soviel wie: zur Erkenntnis durch ein Beispiel bringen. — [3]) Auch dieser Satz ist sehr wichtig dafür, wie Lessing über das Verhältnis der Dichtkunst, insbesondere der Dramatik zur Moral denkt, wie schon Stück 33: „Doch Moral oder keine Moral. Dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht." Vgl. dazu Anm. 33 zu Nr. 39.

Nr. 30. [1]) Die Aufführung der Merope fand am 20. Februar 1743 in Paris statt. — [2]) Vgl. Nr. 12. — [3]) Lessings Polemik schießt hier doch über das Ziel hinaus. Er kämpfte und wirkte für die Hebung der Würde der Bühne, und dies Hervorrufen schien ihm eine Herabwürdigung. Aber nicht „kindische Neugierde" veranlaßte dasselbe, sondern Begeisterung für das Werk des Dichters, die sich damit auf die Person des Dichters selbst übertrug. Die Forderung, daß man über das Werk den Dichter selbst vergessen solle, ist eine allzu ideale. Auch hat Lessings Polemik nichts genützt; der Hervorruf wurde allgemein. — [4]) Diese Ursache liegt nach der von Fr. A. Wolf in seinen Prolegomena ad Homerum (1794) entwickelten Theorie vielmehr darin, daß es überhaupt keinen Homer als einzelnen Verfasser der homerischen Epen gegeben hat. — [5]) Der bekannte Vers, der die Städte aufzählt, die sich um die Ehre, Homers Geburtsstätte gewesen zu sein, streiten, heißt: Smyrna, Chios, Kolophon, Salamis, Chios, Argos, Athenae. — Daß Homer Schulmeister in Smyrna und blind gewesen sei, sind Sagen, jene aus einem Lebensabriß Homers, angeblich von Herodot, diese aus einem Hymnus auf Apoll, der für homerisch galt.

Nr. 31. [1]) Aristoteles Poetik XIV., 9. — [2]) Kurz vorher Stück 36 heißt es: Ein Freund Voltaires zeigt die Handschrift der Merope „den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rath gefragt zu werden, einen Brief voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung, jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden". — [3]) Das ist die Stück 74 genannte Philanthropie. — [4]) Wie aus dem Text des 14. Capitels der Poetik ersichtlich ist, spricht Aristoteles nur von drei Fällen. Den ersten Lessings läßt er aus, wohl weil er ihn für unkünstlerisch und unbefriedigend hält. Es gibt aber zahlreiche Beispiele, die das Gegentheil bezeugen; z. B. da Ottokar den Zawisch, Sappho Melitta, beides je im 4. Act, nicht tödten. Der Hamlet ist ganz von diesem Motiv getragen. Beispiele zum zweiten Fall sind noch häufiger; z. B. Othello und Desdemona, Medea u. s. w.; zum dritten liefern die Schicksalstragödien ausnahmslos Beispiele; zum vierten Voltaires Merope, die geplante Iphigenie in Delphi von Goethe. — [5]) Poetik XIII, 5 u. 6. — [6]) Die aus Dacier angeführte Stelle steht Remarques 22 zu Cap. XV seines Buches La poëtique d' Aristote. Dacier hat jedoch eine andere Reihenfolge der vier Fälle. Nämlich verglichen mit Lessing: 2, 3, 4, 1. — [7]) So geschieht es aber der Sage gemäß auch in allen Bearbeitungen. — [8]) Poetik Cap. VIII, 4. — [9]) Poetik Cap. X u. XI. — Peripetie verwendet man wohl heutzutage auch, wegen des Mißverständnisses nicht eben gut, zur Be-

zeichnung des Höhe- oder Wendepunkts. Ähnliche Beispiele, dass Termini des antiken Dramas jetzt in anderem Sinne verwendet werden, sind: Episode, Scene, Orchester, Person. — [10]) Poetik Cap. X. — [11]) Poetik Cap. XIV. — [12]) Der Selbstmord der Jokaste, die Blendung des Ödipus, seine Verbannung aus dem Lande. — [13]) Iphigenie in Tauris. Die erste ist Iphigenie in Aulis. Die Erkennung wird durch einen Brief bewirkt, den Iphigenie ihrem Bruder, den sie noch nicht kennt, für die Heimat mit gibt.

Nr. 32. [1]) Unter den vielgenannten Regeln gelten als die vornehmsten einerseits 1) die Einheit des Ortes, 2) der Zeit, 3) der Handlung, 4) die Verbindung der Scenen, so dass die Bühne nie leer bleibt, 5) das Motivieren des Auf- und Abtretens, sei's auch unter den nichtigsten Vorwänden. Neben diesen hatten Geltung als Regeln: das Vermeiden der Monologe und des Fürsichsprechens (Gottsched), das Sprechen in Versen und zwar Alexandrinern, das Vermeiden von Gewaltthaten auf der Bühne (selbst das Laufen galt für unanständig, und Leichen durften nicht sichtbar, der Degen nicht gezogen werden), ferner dass in der Tragödie nur Personen der höchsten Stände die Träger der Handlung sein dürfen, und dass die Komödie den mittleren und niedreren Ständen gehöre, und endlich, dass die Handlung in fernen Zeiten und Ländern spiele. Die Forderungen 2, 4 und 5 entsprangen aus der dritten, wobei die Stetigkeit des Fortschreitens mit der ungestörten causalen Verknüpfung der Einzelgeschehnisse verwechselt wurde. Andererseits fällt in den Bereich der Regeln, dass die Tragödie Schrecken und Mitleid zu erregen habe. Hierüber handelt Nr. 39. Übrigens versteht man unter einem regelmäßigen Drama im Gegensatz zum improvisierten Stegreifstück auch ein solches, das der Dichter vollständig ausgeführt hat. Denn in solchen wurden ja auch zugleich die Regeln beobachtet. — Wesentlich, und darum von Lessing nicht angetastet, ist von allen genannten Forderungen nur die eine der Einheit der Handlung. — Die Einführung der Regeln wird von Voltaire auf einen gewissen Mairet (1604—1686), der sie mit einer Sophonisbe, die dem Italiener Trissino entlehnt war, zuerst in Frankreich in Anwendung brachte. Ihren theoretischen Vertheidiger und Begründer fanden sie dann an Jean Chapelain, dem Cardinal Richelieu und der von ihm (1635) begründeten Akademie, die sie für autoritativ erklärte. Nachdem Corneille mit seinem Cid, in welchem er sich dem Zwang nicht fügte, bei der Akademie eine üble Aufnahme gefunden, hielt er sich, zuerst mit seinem Horace, streng an dieselben. Seitdem bürgerten sie sich allgemein ein und hemmten eine wahrhaft künstlerische Entwicklung der französischen Bühne. Der findige Racine wusste ihre Klippen noch am geschicktesten zu umgehen. Fast alle französischen Dramatiker und Kunstrichter vertheidigten sie, Voltaire, Marmontel, Diderot, Hedelin; besonders noch Boileau in seiner Art poëtique III. V. 39 ff. Als erster, der ihre Giltigkeit als wesentliche Bedingungen eines dramatischen Kunstwerkes bestritt, trat Houdard de la Motte (1672—1731) auf; besonders bestritt er die Nothwendigkeit des Verses. — [2]) s. unter Voltaire. — [3]) Als wesentliche Forderungen ist die Einheit des Ortes bei den Alten nirgends ausgesprochen, auch nicht von Aristoteles. Und was die Praxis betrifft, so ist sie wiederholt nicht gewahrt, wie z. B. in den Trachinierinnen und im Ajax des Sophokles. — [4]) doch fügt er hinzu, dass ein solcher Ortswechsel nur am Schlusse eines Actes und ohne Decorationswechsel vor sich gehen dürfe. — [5]) Diese so entschieden vorgebrachte Forderung Lessings ist umso auffallender, als Shakespeare zahllosemale dagegen verstößt. — [6]) „Man verwendet Vorhänge, die auf- und niedergezogen werden, um die Schauspieler erscheinen und verschwinden zu lassen, wie es die Handlung erfordert. Diese Vorhänge dienen aber nur dazu, Decken abzugeben, um die, die sie erfunden haben, und die, die sie billigen, zu prellen." — [7]) Betreffs der

Einheit der Zeit findet sich bei Aristoteles, Poetik Cap. V., die Bemerkung: „— sofern die Tragödie möglichst ihre Handlung in einen einzigen Sonnenlauf fallen oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehnen zu lassen bestrebt ist, während das Epos —". Er stellt also die Thatsache fest, weiter nichts. Hedelin in der Pratique du théâtre Cap. 7 versteht unter dem Sonnenlauf die Zeit des wirklichen Tages; ebenso Gottsched, der — wohl gemäß dem Grundsatz von der Nachahmung der Natur — meint, die Nacht sei zum Schlafen bestimmt und demgemäß die Handlung auf die Zeit des Tages zu beschränken. Corneille verlangt die Zulassung eines dramatischen Tages von 30 Stunden und gelangte zu dieser Absurdität, um einige seiner Stücke zu retten. Die idealste Erfüllung der Forderung der Zeiteinheit ist, wenn die Handlung sich in denselben drei bis vier Stunden abspielt, die die Aufführung erfordert. Man umgeht die Zeitfrage ganz, wenn das Stück gar keine Zeitangaben enthält (lyrischer Zeitablauf). Die strenge Innehaltung der Forderung hatte besonders überlange Expositionen voller Erzählungen und eine sodann darauf folgende dürftige und in langen Zwiegesprächen ausgesponnene Handlung zur Folge. — [8]) moralische, d. i. hier logische und psychologische. — [9]) Bei der Begründung dieser Forderung, dass die Bühne nie leer sei, berief man sich auf die Worte des Aristoteles Poetik Cap. X.: συνεχῶς καὶ μιᾶς (πράξεως). — [10]) Eine bestimmte derartige Forderung findet sich bei den Alten nicht, wohl aber ist sie in der Praxis wie natürlich ständig beobachtet. Wenn indessen die Entwicklung der Handlung das Erscheinen und Verschwinden dieser und jener Person verlangt, so liegt hierin die wesentlichste Motivierung. — [11]) „Eilen wir alle zum Tempel, wo mich meine Schande erwartet. — Ihr kommt, das Opfer zum Altar zu schleppen." — [12]) Zu diesem einen Grunde, dass jene Einheiten sich bei den Alten doch meistens gewahrt finden, nämlich der ständigen Anwesenheit des Chores, kam ferner wohl noch die Kürze der Stücke, die, wenn man die Chorgesänge abrechnet, im allgemeinen ein Drittel bis zur Hälfte unserer Tragödien umfasste; ferner die Tradition, der Kostenpunkt und die Dürftigkeit der Maschinerie. Gottsched meint, dass ein Scenen- und Ortswechsel deswegen nicht stattfinden dürfe, weil ja auch das Publicum sitzen bleibe. Dass die Einheit des Ortes wie der Zeit, wenn sie ohne Zwang durchgeführt werden können, Vorzüge sind, ist nicht zu leugnen. Mit je einfacheren Mitteln der Dichter die Absichten des Kunstwerkes erreicht, um so höher steht dieses Werk. — [13]) Die Blütezeit des spanischen Dramas, das aus den geistlichen Spectakelstücken hervorgegangen war, ist gebunden an die Namen Lope de Vega, der ein Zeitgenosse Shakespeares war (jener 1562—1635, dieser 1564—1616), und Pedro Calderon de la Barka (1601—1681). Thatsächlich ist die reichere Ausgestaltung und größere Verwicklung der Fabel die Stärke jener spanischen Dramatik, gegen welche die Charakteristik sehr zurück tritt. Lessing charakterisiert sie Stück 68: „Eine ganz eigene Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche; die ausgesparteſten Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke des Ausdrucks." — [14]) Vgl. Anm. 7. Ähnlich schien es Corneille auch das angemessenste, einen lieu théâtral anzunehmen, der jeden beliebigen Ort vertreten konnte. — [15]) bei der hohen Bedeutung, welche für die Franzosen die besprochene Regelmäßigkeit hatte, musste ihre Wertschätzung des altenglischen Dramas, Shakespeares vor allen mit inbegriffen, sehr gering ausfallen. Zu den Wortführern gehörte Voltaire, und seine Polemik wurde umso heftiger und unsinniger, je mehr mit dem Alter seine eigene Schaffenskraft abnahm, und je mehr die Engländer doch zu Ansehen gelangten.

Nr. 33. [1]) Pratique du théâtre III, 1. — [2]) Euripides. S. Die nächste

Nummer. — [3]) Diese Erklärungen stehen nur in einem scheinbaren Widerspruch mit seinem Urtheil über Weißes Richard den Dritten (Nr. 39), dem er vorwirft, dass er ja zugesteht, dass er große Schönheiten enthalte, wenn er auch keine Tragödie im strengen Sinne des Wortes sei. Es ist ihm in all den Ausführungen, die sich an die Besprechung jenes Stückes anschließen, ja auch nur darum zu thun, theoretisch das Wesen der Tragödie festzustellen und die sie umschließende Grenzlinie zu ziehen.

Nr. 34. [1]) τραγικώτατον. Poetik Cap. XIII. — [2]) Aristoteles wurde 384 v. Chr. zu Stagira in Macedonien geboren.

Nr. 35. [1]) Der Cid ist das berühmteste Bühnenwerk Corneilles (1736), weil es das erste nationale Stück der Franzosen ist. Der Stoff ist die bekannte Jugendepisode aus dem Romanzencyklus des Cid, da dieser den Schlag, den sein Vater Don Diego von dem stolzen Gormaz erhalten hat, an diesem rächt, indem er ihn tödtet und sodann Chimene, Gormaz Tochter, trotzdem zur Gattin gewinnt. Nur lieben bei Corneille beide einander schon vorher, so dass sowohl bei Cid wie Chimene ein hochgesteigerter Conflict zwischen Liebe und Pflicht vorhanden ist, der eben den Hauptgegenstand der Handlung des Stückes ausmacht. — [2]) zu Amphitrno s. Anm. 7 zu Nr. 22. — [3]) Robert Devereux, Graf von Essex, 1567—1601, war der Stiefsohn des Grafen Leicester und nach dem Tode dieses, 1588, der Nachfolger in Elisabeths Gunst. Bei seinem ungemessenen Ehrgeiz und bei seinem übergroßen Vertrauen auf seine Unwiderstehlichkeit und Unentbehrlichkeit für die Königin kam es jedoch zu fortwährenden Zwistigkeiten zwischen ihm und der Königin, und in einem solchen Streit, bei dem es sich um die Neubesetzung des Statthalterpostens in dem rebellischen Irland handelte, ließ sich Elisabeth hinreißen, ihn ins Gesicht zu schlagen. Seine Feinde ruhten nun nicht, ihn zu verderben. Nach Irland geschickt, gelang es ihm nicht, etwas auszurichten. Er kam, das Heer verlassend, plötzlich nach England, die Königin aber verzieh ihm diese Willkürthat nicht, er zettelte eine Verschwörung an und fand seinen Tod auf dem Schaffot. — Dieses Ereignis ist wiederholt dramatisch bearbeitet worden: von dem Engländer Banks, von Corneille, von dem Spanier Antonio Cuelle (Stück 60), von Laube u. a. — [4]) „Lessings Definition entspricht nicht ganz dem wirklichen Sachverhalt; vielmehr werden (nach Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, Gotha 1856, S. 131) Tragicomédies ursprünglich diejenigen Stücke genannt, welche „nicht blos der Tendenz, sondern auch der Form nach durchaus mittelalterlicher Natur, den Titel Tragédies wegen der beibehaltenen grotesken Mischung des Komischen und Furchtbaren nicht zu usurpieren wagen. — Hernach diente der Titel überhaupt zur Bezeichnung von Stücken, die in keinem strengen tragischen Stil geschrieben sind — weshalb unter andern Freiheiten auch die Einmischung des Komischen erlaubt schien —, obwohl es im Anfange zugleich stets und auch späterhin meist solche sind, die einen glücklichen Ausgang haben: dies war aber keine wesentliche Eigenschaft der Tragi-comédie: und so finden sich auch späterhin in Frankreich nicht selten Tragikomödien mit tragischem Schluss."" (Schröter und Thiele, S. 326.) — [5]) „So sei es denn vermischt: Tragi-Komödie: denn dass das Stück durchaus eine Komödie sei, gehe einmal nicht, da Könige drin und Götter handeln. Was ist zu thun? Weil auch ein Sclave in ihm spielt, so mach' ich's wie gesagt zur Tragi-komödie." (Kussner.) Prolog des Amphitruo. — [6]) Wie solche, und zwar über den ganzen Kopf, die Schauspieler der Alten, Griechen und Römer, sowohl in der Tragödie wie Komödie trugen. Sie hatte ihren Ursprung in den alten Mummereien bei den Umzügen an dem Dionysusfeste und wurden beibehalten, weil bei der großen Entfernung des Zuschauerraumes von der Bühne das Mienenspiel nicht zu sehen war. Dem besseren Hören dienten sie bei der ausgezeichneten

Akustik der alten Theater, die neuere Reisende bestätigen, wohl kaum. — Wenn Lessing die Abschaffung der Masken bedauert, so hat er dabei wohl das ungeschickte Mienenspiel gewisser Schauspieler im Sinne. — [7]) Von einer ähnlichen Schwierigkeit, mit der der Schauspieler schwer fertig wird, der Darstellung körperlichen Schmerzes, handelt Laokoon Stück 4. — [8]) Z. B. Das Häßliche, entweder als Steigerung des Furchtbaren oder des Komischen. Laokoon Stück 23. — [9]) Pundonor = Point d'honneur. Ehrenpunkt, Ehrensache, Ehrgefühl. — [10]) „Diese Art von Genugthuungen (Abbitte u. dgl.) beruhigen ein Gemüth durchaus nicht. Wer sie empfängt, hat nichts; wer sie leistet, entehrt sich. Und die gewöhnlichste Wirkung aller dieser Ausgleichungen ist, daß zwei Menschen statt eines an ihrer Ehre Abbruch leiden." — [11]) Ein äußerst scharfes Edict gegen alle Duellanten sowie solche, die sich daran betheiligten, erließ Ludwig XIII. im Februar 1626 auf Antrag des Herzogs von Richelieu. (Schröter und Thiele.) — [12]) Heinrich VIII.

Nr. 36. [1]) Diese zeichnet sich eben durch Natürlichkeit und ergreifende Wahrheit aus; besonders Hekuba selbst, über die namenloses Leid hereinbricht.

Nr. 37. [1]) Den Zwitterton der Vermischung des Tragischen und Komischen, wie er im sogenannten „Mischspiel" üblich war, das spanischen Ursprungs ist. — [2]) „Neue Kunst, Komödien zu machen," geschrieben 1609. Welches der Grundgedanke und die Absicht des Gedichtes ist, sagt Lessing selbst alsbald im Folgenden. — [3]) von den „wilden Intriguen der spanischen Stücke" sprach Lessing schon Stück XLVI. S. Anm. 13 zu Nr. 32. — [4]) Das ist die Komödie des Aristophanes (s. Anm. 4 zu Nr. 41) in der, wie Plutarch in einer nur in einem Auszug erhaltenen „Gegenüberstellung des Aristophanes und Menander" ihr vorwirft, das Komische mit dem Tragischen vermischt gewesen sei. Menander aus Athen, 342—291, der über hundert Stücke schrieb, gilt als der Hauptvertreter der jüngeren oder neueren attischen Komödie, die nach der Schlacht bei Chäronea die alte Komödie sowohl wie die Tragödie verdrängte und ihre Stoffe aus dem Familienleben des Bürgerstandes nahm. Die mittlere und jüngere attische Komödie kann als die eigentliche Begründerin des Lustspiels betrachtet werden. — [5]) Der bekannte Minotaurus auf Kreta, den Theseus tödtete, war ein Sohn der Pasiphae, einer Tochter des Helios und der Gemahlin des Minos und eines Taurus. — [6]) Vgl. dazu Nr. 22 mit der Anekdote von Voltaire. — [7]) Mit der Einschränkung der „Verschönerung", wovon alsbald die Rede ist. — [8]) Das ist Wieland; s. den Schluss des Stückes. — [9]) Eigentlich John Falstaff. Jak ist sein Kosename im Englischen. — [10]) Über diese s. Einl. S. VIII. Gothisch = altfränkisch, barbarisch. — [11]) Die ernstere und heitere, je nachdem die Handlung in den höchsten oder niederen Ständen spielte, jedoch so, daß Personen des andern Standes in demselben Stück mit auftraten. — [12]) Der deux ex machina, θεὸς ἀπὸ oder ἐπὶ μηχανῆς der Alten. Sophokles hatte ihn zuerst in seinem Philoctet, jedoch ohne daß er gewaltsam die Katastrophe herbeiführt. In dieser Weise verwendet ihn dagegen Euripides, so daß die Katastrophe nicht ein Ergebnis der strengen Causalität des Stückes ist. — [13]) Er erhielt sich in Wien bis 1770. — Über den Hanswurst s. Anm. [1]) zu Nr. 17. — [14]) Französische Romane, wegen ihres frivolen Inhalts mit den drei Sternen bezeichnet. Zum zweitenmale setzt sich Lessing hier für Wieland ein. Wie oben Nr. 15 für seine Shakespeare-Übersetzung, so hier für seine Romane. Wieland ist der Schöpfer des deutschen Romans, der, anfangs allerdings in der Manier der Franzosen gehalten, doch diese mit der Zeit verdrängte. Der Agathon erschien 1766; in altgriechischem Gewande gibt er eine Entwicklungsgeschichte des Dichters selbst. Erst Lessing sicherte ihm mit dieser Stelle die gebürende Aufnahme und Anerkennung. — [15]) Diese Ausführungen erinnern an die

ersten Stücke des Laokoon, in denen Lessing darlegt, daſs die Schönheit das oberste Princip der Kunst der Alten gewesen sei, und daſs sie auch die getreuesten Nachahmungen gering achteten, wenn mit ihnen nicht auch zugleich jenem Princip entsprochen wurde. — [16]) Dieser Auffassung entspricht es, wenn man das Wesen der Kunst als „Darstellung des Allgemeinen in Beispielen," bestimmt. — [17]) Wo Lessing hinaus will, hat Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung (IV, 450 f.) so ausgeführt: „Er will dahin, daſs er diese Mischspiele gern neckend den Franzosen entgegenhalten, aber zugleich mit den echten Begrenzungen begleiten möchte gegen die stümperhaften Nachahmer, die die platte Natur copieren, die von keiner Natur wissen wollen, die man zu getreu nachahmen könne, die die Verschönerung der Natur für eine Grille halten, von denen jene in der Natur nichts zu vermeiden, diese ihr nichts zuzusetzen finden, von denen jene das Mischspiel völlig mit allen Freiheiten vertheidigen würden, wie es nachher Lenz behandelt hat, diese Mühe haben müssten, das griechische Schauspiel schön zu finden. Er will die Spanier nicht überall gut heißen, aber Shakespeare in seinen Meisterstücken retten; er will die Natur retten, aber auch die Kunst, die Wirklichkeit sicherstellen, aber auch das Ideal. Er söhnt Shakespeare und Aristoteles aus, er stellt sich in die Mitte des gothischen und antiken Geschmacks, und dies ist eben die Stelle, auf der das deutsche Drama seinen Gipfel erreichte. Goethe trat im Götz dem Shakespeare nahe, in der Iphigenie den Alten, Schiller trat scharf in die Mitte. So waren wir in aller plastischen und redenden Kunst immer zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal gestellt. Und es ist wahrlich wieder bloß mehr als kritischer Verstand, was auch hier Lessing die Natur seines Volkes mit einem einzigen Takte finden und bestimmen lehrte." (Schröter und Thiele, S. 392.)

Nr. 38. [1]) Es steht in den Institutiones divinae lib. 1. (de falsa religione) Cap. 23 des Kirchenvaters Lactantius Firmianus, gest. 330. Nach diesem Grundsatz ist auch Lessing thatsächlich sehr oft verfahren, wie z. B. im Laokoon, in den Abhandlungen über die Fabel u. s. w.

Nr. 39. [1]) Richard, zum Vormund für die jugendlichen Söhne seines Bruders bestellt, verdächtigt die echte Abstammung dieses, um sich zum Könige zu machen. Viele Gegner hat er schon hingemordet, auch seine eigene Gattin. Denn Elisabeth, die Schwester der Prinzen und Verlobte Richmonds, soll seine Gattin werden. Sie kommt mit ihrer Mutter, aber auch Richmond naht mit einem Heere. Zwischen jenen und den Prinzen findet eine rührende Scene des Wiedersehens und des Abschieds statt: sie fühlen, daſs ihr Tod beschlossen sei. Richard stellt der Prinzessin die Wahl, seine Gattin zu werden oder den Tod der Brüder zu verschulden. Sie entschließt sich zu dem ersteren. Aber die Brüder zu retten gelingt ihr damit nicht. Der bestellte Mörder Tyrel wagt es nicht, Hand an die Kinder zu legen; da vollführt Richard das Gräßliche selber. Während die Mutter zu dem Kerker eilt, aus dem die Jammertöne hervordringen, wird das siegreiche Vordringen Richmonds gemeldet. Richard stürzt hinaus und findet den Tod im verzweiflungsvollen Kampfe. Richmond wird König und Elisabeths Gatte. — [2]) Shakespeares Richard III. fällt zwischen 1593 und 1595. Weißes Richard erschien 1759, vor Wielands Übersetzung. Aber 1756 waren einige Scenen in einer bekannten Zeitschrift übersetzt worden, die Weiße kaum entgangen sein können. Die angeführten Worte Weißes stehen in der Vorrede zu seinem Stück. — [3]) Plagium = Menschendiebstahl, Seelenverkauf, jetzt literarischer Diebstahl. — [4]) Nach Tib. Claudius Donatus (ca. 400 n. Chr.) in der Vita Virgilii §. 64 soll er gesagt haben, als man ihm vorwarf, er habe den Homer geplündert: cur non illi quoque eadem

furta tentarunt? Verum intellecturos, facilius esse Herculi clavam quam Homero versum surripere. — [5]) erfunden von Giovanni Battista della Porta, 1543—1615. — [6]) Große Gemälde auf frischen Kalkwänden. Das Wort kommt vom deutschen „frisch“. Der italienische Kunstschriftsteller Vasari sagt von ihr: „Viele unserer Maler zeichnen sich in Öl- und Wasserfarben aus, denen aber kein Frescogemälde gelingt, weil dies (wegen der Raschheit, mit der gemalt werden muss, so lange die Wand noch frisch ist) die meiste Kraft, Sicherheit und Entschlossenheit erfordert, indem eine Änderung nicht leicht möglich ist.“ — [7]) Miniaturbilder, eigentlich vorwiegend mit Minium (Zinnober) ausgeführte Bilder, besonders in Handschriften auf Pergament. Dann alle kleinen, im Gegensatz zum Fresco, das die Gestalten nur in großen Zügen hinwirft, aufs sorgfältigste ausgeführten Bilder, besonders auf Elfenbein, Porcellan u. s. w. Fälschlich wurde Miniatur mit minus und seinen Ableitungen in Beziehung gebracht. — [8]) Einer der treffendsten Aussprüche über zahllose Kritiken. — [9]) Nämlich nicht kalte und leere Bewunderung, sondern zutreffend tadelnde, aus der der Dichter lernen kann, und die das höchste Interesse für sein Werk bekundet. — [10]) Weißes Amalia wurde Stück 20 besprochen. — [11]) Poetik VI., 2 und XIII., 2. — Vgl. Anm. 5 zu Nr. 13. — [12]) Richard der dritte wird in einer englischen Chronik folgendermaßen charakterisiert: „R. wurde mit Zähnen geboren, er war häßlich, seine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Neid, Zorn waren seinem Gemüthe, ein rascher scharfer Witz seinem Geiste eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um sich unstete Freundschaften zu machen; um sich die Mittel dazu zu schaffen, plünderte er und brauchte Mittel, die ihm Feindschaften zuzogen. Geheimnisvoll, ein tiefer Heuchler, demüthig von Aussehen, heißt er zugleich anmaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig sogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küssend, wenn er zu tödten gedachte, grausam nicht immer aus üblem Willen, aber aus Ehrgeiz und Politik. Wenn seine Sicherheit oder sein Ehrgeiz im Spiele war, schonte er nicht Freund und Feind.“ Darnach zeigt sich, dass „Weiße ihm die Heuchelei zum Naturell gab und die Grausamkeit mehr als ein kaltes Werk der Politik darstellte“, Shakespeare aber ihm „den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel seines Ehrgeizes machte“. (Schröter und Thiele nach Gervinus.) — [13]) Dies ist die einzige Stelle, wo Lessing die sogenannte Schicksalstragödie streift, deren Grundgedanke am stärksten im König Ödipus des Sophokles hervortritt. — [14]) Chr. Ernst Schenk, der 1759 zu Breslau sein „Komisches Theater“ erscheinen ließ. Den drei Lustspielen sind in Form von Briefen drei Abhandlungen vorausgeschickt, in denen er sich über die Poetik des Aristoteles in wegwerfendster Weise äußert. — [15]) Vergeblich = verzeihlich. — [16]) Monime in der Tragödie Mithridates des Racine. Mithridates, der Monime zur Gattin begehrt, veranlasst sie listigerweise, ihre Liebe zu seinem Sohn Xiphares zu gestehen. Sie sieht ihn erbleichen und bricht plötzlich ab. — [17]) Act IV., Scene 3. Jago hat das Gift der Eifersucht in Othellos Herzen geträufelt. Dieser geht alsbald zu Desdemona, sich von dem Verdacht zu überzeugen. In ihrer Arglosigkeit antwortet sie ihm so, dass er von ihrer Schuld überzeugt sein zu müssen glaubt. — [18]) Den Inhalt der Merope s. Nr. 31. — [19]) Die Rhetorik, τέχνη ῥητορική hat drei, die Sittenlehre an seinen Sohn Nikomachus, ἠθικὰ Νικομάχεια, hat zehn Bücher; beide gehören zu den geschätztesten Werken des Alterthums; besonders die letztere, die der erste Versuch einer wissenschaftlichen Begründung der Sittenlehre ist. — [20]) Diese beiden sind daher einerseits für gewöhnlich kein besonders geeignetes Publicum für die Tragödie, andererseits kann aber auch gerade an ihnen sich die kathartische Wirkung der Tragödie geltend machen. Dies sei vorweg genommen zu Anm. 39. — [21]) Auch Lessing übersetzt nicht gut. Es muss

heißen: Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quae cum aliis eveniunt vel eventura sunt, miseranda sunt. — [22]) In den bereits genannten drei Discours sur la tragédie: 1. Über das Drama, 2. Über die Tragödie, 3. Über die drei Einheiten. — [23]) Ein solcher ist der Stück II. (Nr. 3 oben) geschilderte Polyeucte. — [24]) Prusias, König von Bithynien, in der Tragödie Nicomedes; Phocas, der blutgierige oströmische Kaiser im Heraclius; Cleopatra, die Hauptperson in der Rodogune, die im Stück XXIX. besprochen ist. — [25]) symbolisch, d. i. sprachlich schlechthin. Die Wörter sind ja nur die Zeichen, Symbole der Sachen, nicht die Sachen oder Dinge selbst. — [26]) Daſs die Bedeutung des Wortes Philanthropie (Aristoteles gebraucht das Eigenschaftswort φιλάνθρωπον) nicht fest steht, geht schon aus dem weiteren Verlauf der Lessing'schen Darlegungen hervor. Aber auch seine Deutung ist nicht mehr unbestritten geblieben. In der Übersetzung im Anfang ist es durch „Gerechtigkeitsgefühl" wiedergegeben. Nach dem Sinn der ganzen Stellen, in denen das Wort vorkommt, auch der, deren Übersetzung Lessing gleich bringt, nähert es sich wirklich jener „Freude über die verdiente Bestrafung des Bösewicht", wie es einige Zeilen weiter unten heißt. Die zunächst folgenden Ausführungen Lessings werden damit allerdings hinfällig; für die Auffassung, daſs die Tragödie Mitleid und Furcht als starke Affecte erregen sollen, bleibt dieser Irrthum jedoch belanglos. — [27]) Nach der Terminologie der Logik: Gattungsbegriff (genus, γένος) und Artbegriff (species, εἶδος). — [28]) Die dramatische Form liegt insofern schon in jener auf das kürzeste gebrachten Definition, als, wie Lessing das denn selbst ausführt, das Mitleid als aufregender Affect, aus dem dann die Katharsis hervorgeht, nicht durch Anhören der Erzählung einer mitleidswürdigen Handlung, sondern durch das leibhaftige Erblicken hervorgerufen zu werden vermag! (S. den Anfang von Stück LXXX.) Was die Erzählung erweckt, ist ein minderer Grad von Mitleid und Furcht, der keine Reinigung dieser bewirkt. Behält man aber jenes Erfordernis des starken Affects im Auge, dann sind auch die übrigen in der Definition enthaltenen Bestimmungen selbstverständliche und nothwendige Mittel, allerdings von verschiedenem Werte, ihn zu erzeugen. — [29]) Lessing hatte, wie ein Vergleich mit dem Text im Anhang ergibt, eine andere, seitdem längst handschriftlich berichtigte Lesart vor sich, nämlich: οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ (dies ἀλλὰ ist eben getilgt) δι' ἐλέου καὶ φόβου ꝛc. Obwohl Lessing also, durch das zweifache διὰ noch besonders veranlaſst δι' ἀπαγγελίας und ἔλεος καὶ φόβος in directen Gegensatz setzte, faſste er, ein Beweis seines Scharfsinnes, den Sinn der ganzen Stelle doch richtig, indem er es eben als selbstverständlich annahm, daſs Furcht und Mitleid (als starke Affecte) nur durch das leibhaftige Erblicken, wozu ein ὁρᾶν (handeln und nicht erzählen) mit seinen sinnlichen Eindrücken gehört, erregt werden können. — Daciers d'une action ꝛc. zeigt, daſs er die richtige Lesart vor sich hatte, die die „vernachlässigte Wortfügung" nicht mehr enthält. Curtius ergänzte durch die Klammer (durch Vorstellung der Handlung selbst) gleichfalls richtig. Der Sprung, von dem Lessing spricht, war also in seiner Lesart thatsächlich vorhanden. Bei diesem Sachverhalt fallen aber auch die andern Einwendungen Lessings bis zu dem: Da nämlich, es kurz zu sagen u. s. w. — [30]) „Weil aber diejenigen Leiden, die wir nahe sehen, mitleiderregend sind, man dagegen die, welche vor 10000 Jahren stattgefunden haben oder in solchen stattfinden werden, da man sie weder erwartet noch lebhaft gegenwärtig hat, entweder überhaupt nicht mit Mitleid betrachtet oder doch nicht gleich stark, so müssen nothwendigerweise diejenigen, welche mit leibhaftigen Gestalten, Worten und Kleidung dargestellt werden, mitleiderregender sein." — [31]) d. i. die Katharsis, an deren Erörterung er nun geht. — [32]) Diese Übersetzung und die mit ihr gegebene Erweiterung der Beziehung auf alle philan-

thropischen Empfindungen, die also einer katharsischen Wirkung theilhaftig wurden, ist unmöglich. τοιούτων allein würde eine solche Fassung gestatten. Aber es heißt τῶν τοιούτων, und durch den beigesetzten Artikel wird das τοιούτων so eingeschränkt, dass der Ausdruck doch nur rein demonstrativ einen Hinweis auf die genannten Affecte der Furcht und des Mitleids enthält. So Bernays (s. u.) und nach ihm alle andern, die das τῶν τοιούτων erörterten. — [33]) Es ist bereits Anm. 3 zu Nr. 29 betont worden, dass nach Lessing dieses „bessern" nicht der eigentliche und Hauptzweck der Dichtkunst sowie aller Künste sei. Dieses ist vielmehr das Ergötzen. Die am genannten Orte angezogenen Stellen erweisen jenes aufs deutlichste. Der von Bernays Lessing gemachte Vorwurf, dass er die Tragödie zu einem „moralischen Correctionshause" gemacht habe, wird damit hinfällig. Denn wenn er sich in allen diesen Stücken auch noch so umständlich und ausführlich mit der Katharsis als einer moralischen Wirkung befasst, wodurch jene irrthümliche Auffassung Bernays entstand, so wird sie dadurch für ihn noch nicht zu einem Hauptzweck. Es kam ihm ja nur darauf an, diese Wirkung als eine specifisch der Tragödie zum Unterschied von andern Dichtungsarten eigene zu erweisen. Aus derselben leicht erklärlichen irrthümlichen Auffassung entsprang auch Goethes Ablehnung der Lessing'schen Auffassung der Katharsis. Er vertritt ja noch entschiedener den Standpunkt, dass die Künste mit der Moral nichts zu thun haben und „dass es immer falsch sei, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt". („Was sie vermögen und wirken, das ist eine Milderung roher Sitten, welche aber gar bald in Weichlichkeit ausartet," heißt es dort weiter, Werke 33, S. 15.) Solches thut ja auch Lessing nicht. Den Standpunkt der Alten in dieser Frage formuliert Böckh folgendermaßen: „Kein alter Tragiker, am wenigsten Sophokles und Äschylus, hatte die neue von einem großen Dichter (Goethe) ausgesprochene Überzeugung, dass die Dichtung mit der Sittlichkeit nicht in Berührung sei; sie haben alle, der eine mehr, der andere weniger, wie sich erweisen lässt, eine sittliche Richtung in ihren Dichtungen verfolgt, obgleich man deshalb nicht behaupten kann, sie hätten ihre Tragödien in didaktischer Absicht geschrieben; und jene sittliche Richtung fordere von der Kunst, selbst von der Musik, auch der Staat und die Gemeinde." Dieses Verhältnis ist auch das Schillers, allerdings nur thatsächlich, nicht nach seiner Theorie. Denn auch er sagt: „Die Künste der Phantasie und Empfindung zwecken auf Vergnügen ab." — [34]) Bernays nimmt an, dass Lessing die Stelle der Rhetorik (Buch VIII., Cap. 7.) entweder nicht aufgeschlagen oder in ihrer Wichtigkeit und Tragweite für die Deutung der Katharsis nicht erkannt habe. Von ihr ausgehend kommt er nämlich zu seiner neuen, von Lessing gänzlich abweichenden Auffassung, über welche Anm. 39. — [35]) Dem gegenüber nehmen andere doch an, dass die für die Katharsis entscheidenden Stellen der Poetik, die ja uns unvollständig erhalten ist, mit zu den verloren gegangenen gehören. — [36]) Poetik Cap. XIII., 2 am Schluss. — [37]) Dies gesteht auch Dacier zu, indem sich an der von Lessing angeführten Stelle auch noch folgende Worte finden: „Aristoteles ist nicht der einzige, der diese Idee von der Tragödie hatte. Der Kaiser Marc Aurel (161—180 n. Chr.) urtheilte, obwohl er Stoiker war, gerade wie er, im 6. Artikel, Buch IX., seiner Reflexionen. Seine Worte sind bemerkenswert. Er sagt nämlich: „Die Tragödien wurden zunächst eingeführt, um die Menschen an die Unglücksfälle zu erinnern, welche im Leben vorkommen; um ihnen zu zeigen, dass sie nothwendig vorkommen müssen, und um sie zu belehren, dass dieselben Ereignisse, welche sie auf der Bühne ergötzen, ihnen auf dem großen Welttheater nicht unerträglich scheinen sollen." — Die Stoiker, Zeno (ca. 340—260 v. Chr.) war der Begründer ihrer Richtung, zählten sich den Sokratikern zu. Sie waren starre

Tugendlehrer und setzten in sie das wahre Glück. Da sie unter den Affecten (πάθη) Abweichungen von dem richtigen praktischen Urtheil über das Gute und Böse verstehen, so war ihnen Apathie, Vermeidung der Affecte, geboten. Die Hauptformen dieser aber sind Furcht, Bekümmernis, Begierde und Lust, bezogen auf ein vermeintliches Übel oder Gutes. — [38]) Diese „rein schematische Auseinanderzerrung des organischen Zusammenhanges von Furcht und Mitleid" scheint in Widerspruch zu stehen mit jener Einheit der beiden Affecte, wie sie Lessing selbst als von Aristoteles gewollt dargelegt hat. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Mitleid und Furcht als *Wirkung der Tragödie* allerdings in jener ungetrennten Einheit sich einstellen, dass sie *sonst* als Gefühle jedoch getrennt erregt werden. Besonders gilt dies von Furchtempfindungen, denen auch die geringsten Mitleidsempfindungen fern sein können. Und da nach Lessing, wie aus seiner folgenden Deutung der Katharsis sogleich ersichtlich ist, die kathartische Wirkung eine dauernde, nicht nur an den Moment der Erregung beim Anschauen der Tragödie gebundene ist, so ist auch jene Schematisierung nicht bloß theoretisch, begrifflich zu nehmen. — [39]) Dies ist also die vielbesprochene Lessing'sche Deutung der tragischen Katharsis. Ihr Verdienst, sowie das der ihr vorhergehenden Erörterungen besteht vor allem darin, die gänzlich unhaltbaren Deutungen Corneilles, Daciers u. a. beseitigt und überhaupt die ganze Frage auf einen höheren wissenschaftlichen und ästhetischen Standpunkt gestellt zu haben. Aber auch Lessings Deutung ist nichts weniger als unbestritten geblieben. Goethe z. B. trat ihr entgegen in dem Aufsatz „Nachlese zu Aristoteles' Poetik", und zwar, wie oben Anm. 33 gezeigt wurde, mit unnöthigem Eifer gegen den moralischen Standpunkt Lessings, dem die moralische Wirkung ja nicht Zweck, sondern nur Nebenwirkung ist. Goethe übersetzt die kritischen Worte: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, die — nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften" (wie Lessing πάθη übersetzt, statt Affecte) „ihr Geschäft abschließt." Er fährt fort: „Durch vorstehende Übersetzung glaube ich nun die bisher dunkel geachtete Stelle ins Klare gesetzt zu haben, und füge nur Folgendes hinzu: wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construction des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die *entfernte* Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde? Wenn sie durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt *an dem Theater* ihre Arbeit abschließen." Weiter meint er, der Zuschauer wird um nichts gebessert nach Hause gehen; „er würde vielmehr, wenn er ascetisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, dass er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen." Diese letzten Wendungen zeigen, dass sie sich mehr gegen Corneille wenden. — Vor allem setzte dann der mehrfach genannte Jakob Bernays in seiner Schrift „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie", in den Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft zu Breslau Bd. 1, 1858, durch eine Bekämpfung und Verwerfung der Lessing'schen Deutung und Aufstellung einer neuen die Frage wieder auf die Tagesordnung, und sie ist seitdem nicht wieder von derselben verschwunden, so dass die mit ihr sich befassende Literatur bereits eine sehr umfangreiche geworden ist. Jedes neue Buch warf zugleich neue Fragen auf und regte neue Untersuchungen an, so dass die Sache auch heute noch nicht zu einem allseitig befriedigenden Abschluss gebracht ist. Unter diesen Umständen kann es natürlich auch nicht Aufgabe dieses Ortes sein, einen

solchen zu geben. Mehr als einiges Material zu etwaigen Discussionen zu liefern, was auch schon bei den bisherigen Anmerkungen dieses Stückes beabsichtigt wurde, und einige Perspectiven für eine solche zu eröffnen, kann nicht unternommen werden, und das sei hiermit noch weiter geschehen. Zu der von Lessing zurückgewiesenen Corneille'schen Auffassung, dann der Lessing'schen, die unsere Stelle bringt, tritt als dritte also die Bernays'sche.

Dieser Gelehrte geht aus von der oben von Lessing selbst erwähnten Stelle der Rhetorik (s. Anm. 34), die für ihn entscheidend ist. Er gibt folgende Analyse derselben: „Wir nehmen die Eintheilung einiger Philosophen an, welche die Lieder scheiden erstlich in solche, die eine stetige sittliche Stimmung (ethische), zweitens in solche, die eine bewegte, zur That angeregte Stimmung (praktische), drittens in solche, die Verzückung bewirken (enthusiastische). Nun soll man aber, nach unserer Ansicht, die Musik nicht bloß zu einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken anwenden, erstens als Theil des Jugendunterrichts, zweitens zur Katharsis — was Katharsis ist, werden wir jetzt nur im allgemeinen sagen, aber in der Abhandlung über die Dichtkunst wieder darauf zurückkommen und bestimmter darüber reden (s. Anm. 35) —, drittens zur Ergötzung, um sich zu erholen und abzuspannen. So kann man denn alle Harmonien verwenden, aber nicht alle in derselben Weise, sondern als Theil des Jugendunterrichtes, solche, die eine möglichst stetige, sittliche Stimmung bewirken, dagegen zum Anhören eines musikalischen Vortrags anderer solche, die eine bewegte zur That angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückung bewirken. Nämlich der Affect, welcher in einigen Gemüthern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten in den Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Maße sind sie aber in allen Menschen vorhanden). Ebenso Verzückung (in geringerem Maße sind alle Menschen denselben unterworfen), es gibt aber Leute, die häufigen Anfällen dieser Gemüthsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir an den heiligen Liedern, dass, wenn dergleichen verzückte Lieder, die eben das Gemüth berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren. Dasselbe muss nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affect disponiert sind; bei allen übrigen Menschen aber, insoweit etwas von diesen Affecten auf eines jeden Theil kommt; für alle muss es irgend eine Katharsis geben, und sie unter Lustgefühl erleichtert werden können." Diese Katharsis („Beruhigung") bringt aber für die Mitleidigen und Furchtsamen die Tragödie. Ihren Begriff und ihr Wesen noch mehr richtig zu stellen, zieht er heran, dass Katharsis ursprünglich ein medicinischer Begriff ist, eine „reinigende Ausscheidung", „eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit," so dass dem entsprechend auch die theatralische Katharsis nicht als eine moralische, sondern pathologisch als eine medicinische zu fassen sei. Er übersetzt demnach: „die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüths-Affectionen." — Unter denen, die sich Bernays anschließen, sei Überweg genannt. Er übersetzt, dass „die Tragödie — durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge habe". Auch nach ihm ist „die katharsische Wirkung der Musik und der Kunst überhaupt die Befreiung von gewissen Affecten mittels der Anregung gewisser Affecte. Das angeregte Gefühl lebt sich so zeitweilig aus, und dadurch wird der Drang, Gefühle der gleichen Art zu hegen, zeitweilig aufgehoben".

Einen ganz anderen Standpunkt nimmt H. Baumgart ein. (Handbuch der Poetik S. 274.) Es heißt bei ihm: „Inhalt und Plan der heroisch-tragischen Handlung setzen als Vorbedingung der Entstehung des dieser Gattung eigenthümlichen, künstlerischen Genusses die schmerzlichen Empfindungen schwersten Menschengeschickes, unschuldigen Leidens und Sterbens. Immer wird es eines der glänzendsten Zeugnisse des Tiefsinns des griechischen Kunstphilosophen bleiben, dass er aus der wogenden Menge der durch solchen Handlungsverlauf aufgeregten Gefühle die beiden wesentlich maßgebenden, die specifischen Schicksalsempfindungen, die Furcht und das Mitleid, herausgehoben hat. Wie könnte aber das diesen Empfindungen anhaftende Schmerzliche und Beunruhigende überwunden werden, und wie vermöchte die Seele durch sie zu der Erhebung und kraftvoll in sich gefassten Ruhe der echten Freude (die doch jedes Kunstwerk erregen soll) zu gelangen, wenn nicht durch Auswahl, Ausbau und Darstellung der Handlung ihr die Wirkungskraft eingepflanzt ist, das Schicksal zwar in der ganzen Größe seiner Furchtbarkeit, aber auch in der erhabenen Verehrungswürdigkeit seines ewig gesetzlichen Waltens der unmittelbaren Anschauung und Empfindung offen darzulegen? So fügt also Aristoteles dem großen Gesetz, dass die heroisch-tragische Handlung in ihrem ganzen Verlauf so eingerichtet sein müsste, dass die Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleids in Thätigkeit gesetzt werden, das abschließende Hauptgesetz hinzu, dass bei dem engen Verhältnis der Reciprocität derselben, der Nachahmungszweck des Ganzen in ihrer wechselseitig durcheinander bewirkten Herstellung zur Reinheit, in ihrer Katharsis, bestehen müsste. Nicht also die Forderung eines moralischen Läuterungsprocesses in dem Zuhörer enthält diese vielberufene Katharsis, sondern das rein technische Compositionsgesetz: das Schicksal in seiner reinen und wahren Gestalt der Anschauung vorzuführen, damit die reine und der Wahrheit der Dinge entsprechende Empfindung dadurch geweckt werden könne und müsse." Wie bei Goethe finden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung S. 476 neben andern Beispielen auch den König Ödipus herangezogen. Es heißt dort: „ohne dass der Achtung, die der Held erweckt, und dem Mitleid mit seinem ungeheueren Geschick der geringste Abbruch geschieht, wird das Gemüth von der geheimnisvollen-offenbaren Verschwisterung seines Fehlers mit seinen Leiden so tief und innig durchdrungen, wie nur irgendwo, in einem Othello oder Lear, Shakespeare diese verhängnisvolle Verkettung zum Bewusstsein bringt; zugleich wird, indem die Furcht vor der Übermacht des Geschickes den höchsten Grad erreicht, sie von den Schrecken des blinden Ungefähr entlastet und auf die reine Höhe des vollen Einklanges mit der Anerkennung göttlich weisen und gerechten Waltens erhoben. Die Katharsis der tragischen Pathemata ist vollendet."

Um des mancherlei Erläuternden willen, was sie bringen, seien noch zwei Stimmen gehört, von denen die erste (Egger) sich mehr Lessings Auffassung, die zweite (Sievers) noch mehr der Bernay's nähert.

Josef Egger. Katharsis-Studien. 1883. Wien. S. 31. — „Für die Definition der Tragödie braucht Aristoteles die beiden Ausdrücke ἔλεος und φόβος, von denen wir ersteres gemeiniglich auf gegenwärtiges, letzteres auf zukünftiges Leid zu beziehen pflegen; er wollte aber, dass die beiden Ausdrücke begrifflich sich vollkommen decken sollten: ἔλεος sollte sich auch auf τὰ μέλλοντα beziehen, was wiederholt deutlich ausgesprochen ist, φόβος auch auf τὰ γιγνόμενα, was zwar nicht im V wohl aber im VIII. Capitel, zwar nicht deutlich ausgesprochen, aber doch mühelos zu erschließen ist. Und warum wollte er dies? Weil er mit ἔλεος und φόβος zu-

sammen — τὰ τοιαῦτα παθήματα — all unser Leid, all unsern Herzenskummer bezeichnen wollte, der uns drückt und beklemmt und den wir ins Theater mitbringen. Darum werden beide durcheinander bestimmt, denn sie sind dasselbe. Sie sind der Qualität nach derselbe Affect, nur die Verschiedenheit der Objecte und der dadurch bedingten Intensität verlangt verschiedene Namen für dieselbe Sache. Wir sind gewohnt — wiederum von unserm so traulichen Worte Mitleid verführt — bei ἔλεος an den Gegenstand desselben, also an einen anderen zu denken; ganz verkehrt! ἔλεος ist durchaus wie φόβος als πάθημα aufzufassen (kann also keine Tugend sein): ἔλεος ist unser Leid, unser Kummer, den uns unsere Bekannten durch ihr Unglück verursachen; φόβος ist unser Leid, unsere Sorge, Angst und Bangigkeit, die unser eigenes Geschick und unsere eigenen Lebensverhältnisse mit sich bringen. Aus diesen beiden Quellen aber fließen sämmtliche kleinen und großen Leiden, die uns die süße Gewohnheit des Daseins zuweilen ein wenig verkümmern. — Ich übersetze daher die Stelle: die Tragödie bewirkt durch Mitleid und Furcht die Reinigung (läuternde Richtigstellung) der den genannten gleichartigen eigenen Leidgefühle, resp. ihres Inhalts, d. h. sowohl der Leidempfindungen, die wir um anderer, als auch derjenigen, die wir um unserer selbst willen hegen. Über κάθαρσις aber sagt er vorher S. 27: „Dieses Wort heißt nicht „erleichternde Entladung" (Bernays), noch auch — an unserer Stelle — „Ausscheidung" (Susemihl, Überweg, Döring), denn die Affecte selbst werden nicht „ausgeschieden", auch nicht „zeitweilig." Die Affecte sind wohl das Unreine, aber nicht das Verunreinigende, nur dieses kann ausgeschieden werden. Es heißt aber auch nicht „die Herstellung und Ausbildung eines richtigen Mittelmaßes der Affecte" (Lessing, Spengel, dem Stahr folgte, Baumgart und Weddigen), denn κάθαρσις hieß und heißt nie etwas anderes als „Reinigung"; sie ist somit ihrer Natur nach wohl geeignet, einem Zuviel abzuhelfen, ist aber durchaus nicht imstande, ein Zuwenig bis zum richtigen Mittelmaß zu verstärken; dagegen sträubt sich der Begriff und die trotz des häufigen Gebrauchs gewiss nie verdunkelte Etymologie des Wortes." Und nun schließt er sich vollständig an Siebeck an, der sagt: „Nach alledem heißt κάθαρσίς τινος . . . . Reinigung durch Ausscheidung des Belästigenden oder des Übermaßes. Also kann der Ausdruck κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων recht wohl bedeuten: Reinigung dieser Affecte durch Ausscheidung eines Theils (nämlich des drückenden) von jedem derselben, oder was dasselbe sagt: Relative Ausscheidung dieser Affecte und dadurch Reinigung dessen, was von ihnen noch in der Seele bleibt." Dem entsprechend lesen wir später bei Siebeck („Geschichte der Psychologie" I., 2. Abtheilung, S. 94): „Den Wert der Affecte für das geistige Leben stellte Aristoteles ziemlich hoch und hielt es weder für möglich noch für wünschenswert, sie ganz zu unterdrücken, denn die Affecte, richtig angewandt, seien Waffen der Tugend. Nicht affectlos soll der Weise sein, sondern von gemäßigten Affecten. Auch für den Kunstgenuss haben die Affecte ihre Bedeutung. Obgleich sie nämlich an sich Unlust oder wenigstens Mischungen von Lust und Unlust sind, so können sie doch unter Umständen ein Gefühl der Lust hervorrufen, wenn es nämlich dazu kommt, dass man sich von dem Drückenden, was sie haben, erleichtert fühlt, wenn der Affect sozusagen in Fluss geräth, so dass die Seele in einer fortgehenden Gemüthsbewegung, die ihn zum vollständigen Bewusstsein bringt, sich nach und nach von der Last desselben befreit. Aristoteles kannte diesen Vorgang (wie übrigens auch schon Plato) besonders von der Medicin her, als „reinigende Ausscheidung" (κάθαρσις) und hat dabei jedenfalls die Art und Weise des nach alter medicinischer Theorie gedachten Heilungsprocesses in Analogie gezogen, wonach der Verlauf einer Krankheit in einer Art von organischer

„Auskochung" des Krankheitsstoffes besteht. Der den Körper belästigende Stoff wird danach zunächst in einen Zustand der Steigerung versetzt, dadurch aber eben seine Ausscheidung (wenigstens des Übermaßes) und damit die Erleichterung des Körpers herbeigeführt. Aristoteles kennt auch die Art, wie man nach demselben Princip die (im psychopathischen Sinn) enthusiastisch Erregten durch Vorspielen orgiastischer, also zunächst noch mehr erregender Melodien kurierte, und macht davon eine sinnreiche Anwendung zur Erklärung des affectiven Verhaltens beim Anschauen der Tragödie. Die Affecte der Furcht und des Mitleids, welche diese erregt, werden durch das, was auf der Scene vorgeht, in uns derartig an- und aufgeregt, dass ihr Verlauf und Ablauf uns ein Gefühl nicht der Unlust, sondern der mit Lust verbundenen Erleichterung (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς) hinterlässt, insofern alles Drückende aus dem Affect entfernt und derselbe „gereinigt", d. h. aus einem überwiegenden Unlustgefühl in ein reines Lustgefühl verwandelt wird. Nicht nur die Musik, sondern auch die Poesie hat solche kathartischen Wirkungen. Die Thatsache, dass die Dichtkunst in diesem Falle, wo sie zunächst durch Erregung von Unlustempfindungen zu wirken hat, dennoch, wie alle Kunst, Lust zu bereiten vermag, erklärt sich also hier daraus, dass sie die Mittel besitzt, diese Empfindungen (im Gegensatz zum gewöhnlichen Leben) nicht als drückende Last auf der Seele ruhen zu lassen, sondern sie gleichsam in einen wohlthuenden Fluss aufzulösen, infolge dessen die Seele das fortgehende Gefühl der „Reinigung" des Affects (von dessen Unlustmoment) zu fühlen bekommt, ein psychologischer Vorgang, unter welchen neben manchem anderen concreten, was sich Ar. noch dabei gedacht haben mag, jedenfalls auch dasjenige fällt, was wir jetzt unter tragischer Rührung verstehen. Freilich dient nach seiner Ansicht zur Erzielung dieser Wirkung (wie aus dem sonstigen Inhalt seiner Poetik hervorgeht) nicht die Thatsache der Aufregung allein, sondern auch die andere, dass der ganze Vorgang sich vollzieht am Anblick wohlgelungener Nachahmungen von traurigen und furchtbaren Begebenheiten. Denn der Mensch hat von Natur Freude an dem Nachgeahmten, auch wenn es an sich Unlust erweckend ist. Dazu trägt außerdem der Umstand bei, dass die Aufregung des Affects mit künstlerischen Mitteln hervorgerufen und durch dieselben erhalten und weiter gefördert wird."

[40]) Rhetorik, Buch II, Cap. 9. Dort heißt es: „Dem Mitleid steht am schärfsten gegenüber, was man Entrüstung (νέμεσις) nennt; denn zu dem Kummer über unverdientes Missgeschick bildet in gewisser Art und nach derselben Sinnesweise den Gegensatz der Schmerz über unverdientes Glück, und beide Gefühle kommen aus demselben guten Herzen." Dazu Ethik II, 7, 15: „Der Entrüstete betrübt sich, wenn es denen, die es nicht verdienen, gut geht; der Neidische übertreibt es hiebei, indem er sich über alle, denen es gut geht, ärgert, und der Schadenfrohe bleibt in der Betrübnis so weit zurück, dass er sich vielmehr darüber freut." — [41]) Poetik, Cap. 13, 2. (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινόν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν) μιαρόν, zu μιαίνω beschmutzen, beflecken, würde also heißen: schmutzig. Da dies nicht recht passt, lesen wir bei Susemihl in der Anmerkung zu dem Worte: „ἀνιαρόν, Usener, vielleicht richtig." Das heißt: „lästig, beschwerlich, peinlich, widerwärtig." Doch ob die Änderung vorgenommen werden darf, steht, wie auch Susemihl mit dem „vielleicht" sagt, dahin. — [42]) Eine an Aristoteles, Poetik Cap. IX, 1—7, sich anlehnende ausgezeichnete Darlegung des Verhältnisses der Tragödie als eines in allen seinen Theilen durch strengste Causalität verknüpften abgeschlossenen Nachbildes zur Wirklichkeit und zum Weltganzen, in dem dieselbe Causalität, nur uns Menschen in seiner ungeheueren Reichhaltigkeit nicht übersehbar, waltet. — [43]) bekleiben = Wurzel fassen, anwachsen, gedeihen. Verwandt mit

„kleben". — [44]) verthan, hier soviel als: „vollständig, das was zu thun ist, thun," „etwas bis zu Ende durchsetzen," vollführen, leisten, vollbringen. Ebenso steht es Stück XCVI. — [45]) Unter dramatischer Form ist sowohl die dialogische Form, wie die Aufführung verstanden; letztere zumal. S. Anm. 28. — [41]) Vgl. hiezu Nr. 42 der Zustand der Literatur und die Kritik.

Nr. 40. [1]) In dem Umstand, dass dieser Erweis im unmittelbarsten Anschluss an die vorhergehende Darlegung des Wesens der wahren Tragödie folgt, tritt jene auf die Beseitigung der Herrschaft und des Ansehens der Franzosen gerichtete Tendenz der Dramaturgie aufs unzweideutigste hervor. — [2]) zu deutsch: „Einer, der gern ein Politiker sein möchte," le pretendu Politique, 1662 in England entstanden. Die Tendenz der Komödie, die an des Dänen Holberg Politischen Kannegießer erinnert, ist aus dem Titel ersichtlich. — [3]) Les Opéra, Komödie in 5 Aufzügen, 1678. Die Spitze derselben richtet sich gegen die Opern, die eben damals in England sich einzubürgern anfiengen, und die Evremont nicht zusagten. Es sei unnatürlich, sagte er an einem andern Orte, jemanden stundenlang mit Singen zu foltern und selbst die gewöhnlichsten Dinge gesanglich vorzutragen. Das Stück gipfelt darin, dass eine Musiknärrin gerade durch den ständigen Besuch der Opern von ihrer Musiknarrheit geheilt wird. — [4]) beides sind zehnbändige, endlos langweilige, schwulstige, aber vielgelesene Romane der Madelaine de Scudery (1607—1701). Der erste, Artamène ou le grand Cyrus, 1650 behandelt die mit vielen romantischen Abenteuern aufgeputzte Geschichte des älteren Cyrus, des Gründers der persischen Monarchie. Der andere, Clelie, Histoire Romaine, die Geschichte jener Cloelia, welche, dem Persona als Geisel übergeben, entfloh und die Tiber durchschwimmend nach Rom gelangte. — [5]) Sertorius und Otho, Tragödien Corneilles. Jenes behandelt die Geschichte des bekannten Republikaners, der sich in Spanien lange gegen die Aristokratenpartei behauptete, diese die des Kaisers Otho. Beide gehören zu den mattesten Werken des alternden Dichters. Nicht die Leidenschaft führt das Wort, sondern selbstsüchtige Politik. Die langen politischen Auseinandersetzungen benehmen infolge dessen den Stücken alles dramatische Leben. — Dieses letztere gilt auch von den beiden andern genannten Stücken desselben Verfassers, Surena und Attila. Das erstere ist sein letztes Stück (1675). — [6]) Siehe Stück 10 (Nr. 12). — [7]) fat = Geck, Laffe; albern, läppisch. — [8]) Dies scheint in Widerspruch zu stehen mit dem, was Anm. 28 zu Nr. 39 bringt. Aristoteles spricht jedoch nur von einem „man kann", „es ist möglich", „es lässt sich" (ἔστι). Damit es aber geschehen könne, sind die vollendetsten Meisterwerke, als welches der Ödipus genannt wird, mit den schwersten Leiden, sowie Zuhörer oder Leser erforderlich, deren Phantasie sie in jene stärkste Illusion zu versetzen vermag, die die lebhafte Anschauung ersetzt. Die meisten Menschen können diese jedoch nicht entbehren, um in starke Affectzustände des Mitleids und der Furcht versetzt zu werden. — [9]) Über die Dürftigkeit der Bühneneinrichtung spottet Shakespeare selbst im Prolog zu Heinrich V.:

„Doch ihr Theuren, o verzeiht
„Dem schwachen Geiste, der es kühn gewagt,
„Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
„Solch einen hohen Gegenstand. Ist wohl
„In dieser Hahnengrube Raum für Frankreichs
„Weitläuftige Gefilde? O kann
„Man in dies O von Holz die Helme stopfen,
„Wovon die Luft bei Azincourt erbebte?"

[10]) Lessing citiert hier eine Stelle aus Cibbers „Leben der Dichter von Großbritannien

und Irland" 2, p. 78, 79. „Einige waren der Ansicht, dass eine reiche scenische Ausschmückung den Untergang der Schauspielkunst bewirke. Unter der Regierung Karls I. gab es weiter nichts als einen Vorhang von sehr grobem Stoffe, bei dessen Aufzug die Bühne entweder mit kahlen, dürftig mit Matten bedeckten Seitenwänden oder mit Tapeten behängt sich zeigten, so dass für den eigentlichen Ort der Handlung und allen folgenden Veränderungen — nichts dem Verständnis des Zuschauers zu Hilfe kam oder die Darstellung des Schauspielers unterstützte, als lediglich die Einbildung. (Illusion.) — Der Geist und das Urtheil des Schauspielers ersetzte alle Mängel und machte, wie einige behaupten, die Stücke ohne jene Bühnengestaltung verständlicher als mit ihnen." — [11]) S. Anm. 1 zu Nr. 12. — [12]) volatile = flüchtig, leichtfertig, windig. — [13]) Bouhours Dominicus, 1618—1702, Jesuit, Lehrer der humanistischen Gegenstände, ein eitler und eingebildeter Mensch, erörterte in einem zu seiner eigenen Verherrlichung geschriebenen Buch die Frage, ob ein Deutscher Geist haben könne! — [14]) Bras oder Pras, zu prassen: Schmaus; Hause, Schwarm, der große Hause. — [15]) Die folgende Skizzierung des Lebensgeschickes Gottscheds, der, nachdem er sich zur Stelle eines Dictators in den deutschen Literaturangelegenheiten emporgeschwungen und dieselbe lange Zeit behauptet hatte, dann fast in Vergessenheit und Verachtung 1766 starb, ist vollkommen wahrheitsgemäß. Um des Bildes wegen, das dieses Auf und Ab der Geltung liefert, nennt L. ihn hier. — [16]) Besonders durch seine Discours, s. Anm. 22 zu Nr. 39. — [17]) Stück LXXV.; S. 238. — [18]) Die Hauptpersonen des Cid. S. Anm. 1 zu Nr. 35. — [19]) S. Anm. 24 zu Nr. 39. — [20]) Nach der von Lessing zu Anfang des 78. Stückes citierten Stelle: „Das Mitleid mit dem Unglück" u. s. w. — [21]) Stück LXXVIII. (S. 99 Mitte.) — [22]) Vgl. Stück LXXV, letzter Absatz. — [23]) μιαρόν. Stück LXXIX. S. Anm. 41 daselbst. — [24]) Pulcherian und Mauritius sind ein Liebespaar im Heraklius, jene eine Tochter des Mauritius, der mit den Seinen ein Opfer der Grausamkeit des Phokas wird, dieser ein Sohn dieses Ungeheuers selbst. S. Anm. 24 zu Nr. 39. — [25]) Dichtkunst Cap. XIII., 7. — [26]) Polyeuct, s. Anm. 6 zu Nr. 4. Severus ist der erste todtgeglaubte Bräutigam der Pauline, der Tochter des Felix; da Severus inzwischen zu hohen Ehren gelangt ist, ist Felix bereit, den Polyeuct zu verderben. — [27]) Ebenda, worauf Anm. 22 verweist. — [28]) Britannicus, Tragödie von Racine, 1669 verfasst. Narcis ist der verworfene Heuchler, der Nero überredet, den edlen Britannicus zu vergiften. Narcis kommt dann bei einem Volksaufstande um. — [29]) Poetik, Cap. XV. — [30]) Sieh die Stelle in der Poetik, Cap. XV. und die Übersetzung dazu. — [31]) Lessing trug sich damals mit dem Plane, einen Commentar zur Poetik des Aristoteles zu schreiben, der aber nicht zur Ausführung kam. — [32]) Der Lügner, le Menteur, Lustspiel in 5 Acten von Corneille. Wir haben es in dem Stück mit einem Lügner, Dorante, zu thun, der durch seine maßlosen Lügen ebensoviele Verwirrungen anrichtet, wie er aber auch durch neue, geschickt und geistreich erfundene Lügen sich wieder aus der Schlinge zu ziehen weiß, so dass er schließlich sogar die Geliebte gewinnt. Seine Genialität im Lügen gewinnt ihm desgleichen die Gunst des Publicums. — [33]) Le Bossü erklärte die Worte des Aristoteles dass die Charaktere (ἤθη) gut (χρηστά) sein wollen, nach Horaz, Dichtkunst Vers 156 notandi tibi sunt mores, d. i. das, was Dacier bezeichnet mit qu'elles soient bien marquées.

Nr. 41. [1]) Vergleiche mit dieser Lessing'schen Übersetzung die in einigen Stellen abweichende des Anhangs im IX. Capitel der Poetik. Die Abweichungen sind jedoch für die Verwendungen, die Lessing von der Stelle im Folgenden macht, nicht von Belang. — [2]) jambischen, d. i. hier der satirischen Dichtung und insbesondere der Komödie.

— [3]) Agathon, ein jüngerer Nebenbuhler des Euripides. Von einem Stück von ihm „Die Blume" (ἄνθος) ist nichts bekannt. — [4]) Das ist in den Zustand der älteren satirischen und meist sogar persönlich-satirischen Komödie des Aristophanes. Man unterscheidet: 1. Die alte Komödie bis zu den 30 Tyrannen (404), welche ihr durch ein Verbot ein Ende machten, mit Aristophanes als dem berühmtesten Vertreter, von dem auch allein Stücke (8) erhalten sind. Sie wurzelt vorwiegend in den Zeitereignissen, deren Verkehrtheiten im allgemeinen und in einzelnen Personen sie an den Pranger zu stellen strebt. Wir begegnen in den Stücken des Aristophanes alle leitenden Persönlichkeiten seiner Zeit, die in rücksichtslosester Weise verhöhnt werden. Dabei hatten sie weder eine geschlossene Fabel, noch überhaupt einen bestimmten Aufbau. 2. Die mittlere Komödie, die eigentlich nur ein Übergang von der älteren zur neueren zu nennen ist. Sie war schon nicht mehr so persönlich; besonders verschont sie die Politiker. Dafür stellte sie Verkehrtheiten der mittleren und niedreren Stände dar. Der Plutos des Aristophanes gehört noch zu ihr. Sie reicht etwa bis zur Schlacht von Chäronea (338). 3. Die neue Komödie war noch gemäßigter, aber auch ehrbarer und kunstvoller. Sie gibt vorwiegend Charakterstücke mit erfundenen und ziemlich streng durchgeführten Fabeln. Sie führt dieselben Typen vor wie Plautus und besonders Terenz, aus denen auch allein wir sie genauer kennen, da nicht ein einziges ganzes Stück erhalten ist. Solche Typen sind: leno perjurus, amator fervidus, servulus callidus, amica illudens, sodalis opitulator, miles proeliator, parasitus edax, parentes tenaces, meretrices procaces. — [5]) in der Lessing'schen Übersetzung: „als worauf die Dichtkunst bei Ertheilung der Namen sieht." Bei den folgenden griechischen Stellen zeigt die Dacier'sche Übersetzung, wo die entsprechende in Lessing's Übersetzung zu finden ist. — [6]) Lessings Anmerkung gibt die Übersetzung und Deutung des Anfangs der Stelle des Donatus. — Parmeno zu παραμένω, bleiben, ausharren. — Syrus vel Geta, der Syrer oder Gete = Ausländer, Barbare. Syrer und Geten standen noch in besonders schlechtem Rufe, jene wegen ihrer Verschmitztheit, diese als auf tiefer Culturstufe stehend. — Thraso zu θρασύς kühn, Polemon zu πόλεμος Krieg, Soldatennamen. — Pamphilus = allliebend, Name eines Verliebten. — Myrrhina = die Myrte, Bezeichnung einer Verheirateten. — Storax wohlriechend, von einem wohlriechenden Gummistrauch, Bezeichnung eines Stutzers oder Kammerdieners. — Circus erklärt Donatus selbst, Bezeichnung eines Sportsmenschen. Der Schluss lautet deutsch: „Hierbei begeht der Dichter einen großen Fehler, wenn er (mit der Benennung) etwas (dem Träger derselben) Widerstreitendes, Entgegengesetztes und von ihm Verschiedenes vorbringt, es sei denn, dass er um des Contrastes willen, und um dadurch komisch zu wirken, den Namen beilegt, wie der Wucherer im Plautus Misargyrides heißt," d. i. Geldhasser, Silberfeind. — [7]) u. [8]) S. Anm. 4. — [9]) es ist falsch, da Aristoteles, der erst 321 stirbt, selbst die mittlere Komödie überlebte, die bis Chäronea dauerte. — [10]) Das Stück, in dem Aristophanes dies unternahm, sind die Wolken. Dass Socrates trotz seines Kampfes gegen die Sophisten, den besonders der Protagoras des Plato zum Gegenstande hat, im allgemeinen von den Athenern als einer der Ihrigen betrachtet wurde, lehrt nicht nur die Apologie, sondern Plato macht im Protagoras in der Person des Thürhüters selbst eine scherzhafte Verwendung von diesem beschämenden Irrthum. — [11]) Solches erzählt die ποικίλη ἱστορία, die vermischten Erzählungen des Claudius Aelianus (c. 250 n. Chr.) lib. II, 13. — [12]) Nur freilich, dass Aristophanes dadurch, dass er gerade den Socrates, wohl weil er eine stadtbekannte Persönlichkeit war, zum Vertreter der Sophistik erkor, bewies, dass er ihn und seine Bestrebungen gänzlich verkannte. — [13]) S. Anm. 4. Besonders der zu den dreißig Tyrannen gehörende Lamachos betrieb die Unterdrückung der politischen Komödie.

Nr. 42. [1]) S. Einl. S. VII. Indessen war es zur Zeit der Entstehung der Hamburgischen Dramaturgie doch schon besser. Seine Verbitterung über das Scheitern des Unternehmens läßt ihn zu weit gehen. — [2]) Doch fehlte es auch nicht an älteren Dichtern, die damals noch den Musen huldigten: Klopstock, Uz, Ramler, Gleim u. a. Manche unter den namhaften Dichtern der Zeit waren früh verstorben, so Cronegk, Joh. E. Schlegel, Brown. Lessing selbst war mit 24 Jahren durch seine Lustspiele ein berühmter Dichter. — [3]) Compendium, ein Buch, das den Inhalt irgend einer Wissenschaft in gedrängtester Übersicht bringt. — [4]) poliert = gebildet, civilisiert. — [5]) Dieser Ausfall richtet sich gegen die damals im Aufstieg beginnende Sturm- und Drang- oder Genieperiode. Ihren Ausgang hatte sie genommen von der Schrift des Engländers Ed. Young, des Verfassers der „Nachtgedanken", On Original Composition, das den Geniecultus verkündet. Lessing selbst, dann viel nachdrucksvoller Hamann und Herder waren die Stimmführer in Deutschland. Gerstenbergs Schauerdrama „Ugolino", dem Shakespeare zum Vorbild diente, war das erste Bühnenwerk dieser Richtung (1768). Daß auch Lessing dem Geniecultus huldigte, lehren eine Reihe von Stellen der Dramaturgie selbst (Stück II., XI., XIV., XXI. u. a., besonders die vorliegende). Nur die Auswüchse und Maßlosigkeiten dieses Cultus mit dem Mißbrauch des Wortes, mit dem jede Willkür und ungeordnete Ungeheuerlichkeit gerechtfertigt werden sollte, bekämpft er. — [6]) In der Kritik, aus der Lessing hier einige Sätze mittheilt, nämlich der eines Herrn Stl. in Klotz' „Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften" heißt es statt der Worte Lessings „der Kritik" geradezu „der Lessing'schen Kritik".

Nr. 43. [1]) Dieser Veränderungen: es handelt sich darum, ob ein Dichter wenn er eine antike Komödie neu behandelt, wie dies ein Herr Romanus mit den Brüdern des Terenz gethan hatte, auch den Schauplatz in die Neuzeit zu verlegen hat. — [2]) Poetik, Cap. IX., 8 die Schlußworte. — [3]) Gemeint sind „die Perser" (nicht die Perserinnen) des Äschylus. Das Stück spielt in Susa, am Grabe des Darius und versetzt uns an den königlichen Hof, da zu der Königinmutter Atossa und den Getreuen des Königs, so wie es ein Traum der Atossa bereits verkündet hat, statt der Kunde von den erwarteten Siegen des Xerxes über die Hellenen die der Vernichtung in die Heimat gelangt. Die Verzweiflungsklagen der Perser und der andern Personen — auch Xerxes erscheint am Schluß — füllen vorwiegend das Stück. Es wurde 472 aufgeführt und ist die älteste erhaltene Tragödie.

Nr. 44. [1]) Eine Vereinigung von uns unbekannten Buchhändlern mißbrauchte den Namen dieser angesehenen und reellen englischen Buchhandlung, um ihren Nachdrucken, wofür sie natürlich weder der Verlagsbuchhandlung, noch den Autoren etwas zahlten, eine bessere Verbreitung zu sichern. Einen gesetzlichen Schutz des literarischen Eigenthums gab es damals noch nicht. Ein oft angewendetes Mittel der Autoren, sich wenigstens einigermaßen die Vortheile ihrer Arbeit zu sichern, war, daß sie vor dem Beginn des Druckes oder vor der Ausgabe des Werkes sich durch im vorhinein gesammelte Unterschriften eine bestimmte Anzahl von Abnehmern sicherten. Wie sehr das regelmäßige Erscheinen der Dramaturgie durch die Nachdrucker gestört wurde, darüber s. Einl. S. XIII. — [2]) Beispiele dazu liefert das Repertoire des Unternehmens selbst. So brachte gleich der erste Spielabend außer dem Prolog und Epilog das Trauerspiel Olynt und Sophronia und das einactige Lustspiel: Der Triumph der vergangenen Zeit. Der Spielabend muß danach sehr lange gedauert haben. Doch hat Lessing hier wohl auch noch die alten Stegreifspiele mit im Auge. — [3]) Die Anfangsworte des Prologs zur Andria des Terenz. — [4]) verquisten = unnütz verthun, verderben. Zu niederdeutsch: quist = Schaden, Verlust. — [5]) Jene Selbstbeurtheilung Lessings, daß er kein Dichter

sei, ist vielfach für und wider besprochen worden. Was ihn zu jenem Urtheil brachte, sagt er selbst in den Worten: Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir ꝛc. Und in der That, wenn man nur dasjenige Dichten das wahre nennt, welches in unmittelbaren Erguss aus der Anschauung und Intuition fließt, so dass sich der Dichter kaum selbst von seinem Thun Rechenschaft zu geben weiß, dann ist Lessing kein Dichter. Wenn man aber nicht die Art des Schaffens ins Auge fasst, sondern nur den Wert des Geschaffenen abmisst, dann hat die Welt ihm mit Recht nicht nur den Titel eines Dichters, sondern sogar den eines Dichterfürsten zuerkannt. (S. das Schlussstück der „Grillparzer-Studien" des Herausgebers. Wien, Graeser 1891.) — [6]) Aus dem Roman des englischen Humoristen Lawrence Sterne (1713—1768): „Leben und Meinungen des Tristram Shandy". Der Erzbischof von Benevent, Giovanni della Casa, aus dem 16. Jahrhundert, arbeitete mit äußerster Langsamkeit an einem Buche, weil er meinte, die ersten Gedanken seien immer Versuchungen des Bösen. Und dies gefiel dem in gleicher Lage befindlichen Shandy außerordentlich. — [7]) Lessing hat hier den als Dichter überaus fruchtbaren Weisse im Sinn, der ihm in der Vorrede zu seinen Trauerspielen indirect den Vorwurf gemacht hatte, dass er die Jahre des Genies ungenützt vorübergehen lasse. — [8]) Didaskalie bezeichnet zuerst das Einstudieren des Stückes durch die Dichter. Dann heißen so öffentliche Denkmäler (Tafeln, auch Dreifüße) mit Nachrichten über die Aufführung von Stücken, enthaltend den Namen des Dichters, Zeit und Ort der Aufführung, die mitkämpfenden Dichter und den Erfolg. Von diesen Tafeln wurden später Abschriften gemacht, vielfach mit erläuternden Bemerkungen, und auch diese Abschriften heißen Didaskalien. Eine erste Sammlung solcherart soll von Aristoteles herrühren. Mit der Zeit entstanden derartige Didaskalien auch über alle Dichter, darunter auch des Terenz, von der weiter unten im Text die Rede ist. — [9]) Worte aus Lessings Ankündigung. — [10]) S. Anm. 5 zu Nr. 42. Unter den „englischen Stücken", die das „Gefühl aus dem Schlummer weckten", ist Shakespeare gemeint. — Lessings Abneigung gegen die Stürmer und Dränger und ihre Erzeugnisse, Goethes Götz und Werther besonders mit eingeschlossen, stieg, je höher diese Bewegung gieng und je mehr Früchte sie trug. Von der französierenden Richtung hatte er die deutsche Dichtung glücklich abgedrängt; jetzt sah er sie einen neuen Irrweg einschlagen, der in die jener ganz entgegengesetzte Richtung, wieder weit an dem Ziele wahrer Kunst vorbei, führte. — [11]) Um die Walfische abzulenken und ihnen umso besser beikommen zu können, werfen die Walfischfänger Tonnen ins Wasser. — Gemeint ist Herr Stl., Anm. 6 zu Nr. 42, der an dem genannten Orte eine verständnislose Kritik des ersten Theils der Dramaturgie veröffentlicht hatte. In der Folge erschien eine solche auch über den restlichen Theil derselben, in einem noch bissigeren Tone gehalten, wie die erste. — [12]) Sie hatte einen Wahrsagergeist den Paulus austrieb. Apostelgeschichte 16, 16—18. — [13]) So hatte Herr Stl. angezeigt: „Hamburgische Dramaturgie. Erster Theil. Bei Lessing und Boden und bei Dodsley und Compagnie," während doch auf Lessings Ausgabe stand: „— Hamburg. — In Commission bei J. H. Cramer in Bremen." Die Dramaturgie wurde zwar in Lessings Druckerei gedruckt, aber auf Kosten der Unternehmung. Daher war diese Verleger. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich auf lügnerische Behauptungen des Herrn Stl. Wer dieser war, weiß man nicht. — [14]) Sprüche Salomonis 24, 4 u. 5. — [15]) Wie mit dem Plane, einen Commentar zur Poetik des Aristoteles zu schreiben, trug sich Lessing auch mit dem weiteren, auch nach der Auflösung des Unternehmens die Dramaturgie fortzusetzen. Zu diesem Zwecke hatte er sich ein Verzeichnis der übrigen aufgeführten Stücke bis zur Schließung der Bühne angelegt, das in der Hempel'schen Ausgabe im

Schlussbande abgedruckt ist. — [16]) höcken = höckern, Kleinhandel treiben; stören = stöbern, unordentlich in etwas herumfahren; oder auch: hausieren. — [17]) „Pasquillchen," vom italienischen Pasquino, einer verstümmelten Säulenstatue in Rom, an welcher Schmähschriften angeklebt wurden, daher für letztere selbst in Gebrauch. Ihren Namen führt die Säule von einem witzigen Schneider, der in der Nähe derselben wohnte." (Schr. u. Th.) — [18]) Leibnitz schlug zum Schutze der Gelehrten gegen die Übervortheilung durch die Buchhändler eine societas subscriptoria vor, eine Vereinigung aller Gelehrten, um die Kosten der Drucklegung durch Subscription aufzubringen.

Namenverzeichnis.

Addison Josef, 1672—1719, der Herausgeber des vielgenannten und auch in Deutschland verbreiteten und nachgeahmten Spectator (Zuschauer), sowie Verfasser des Trauerspiels Cato, durch den er die regelmäßige französische Tragödie in England heimisch machen wollte. Gottsched legte diesen Cato dem seinen zugrunde.

Agricola Joh. Friedrich, 1720—1774, Hofcomponist Friedrich II. von Preußen und dann Dirigent der Oper in Berlin.

Allaci Lione, 1586—1669, ein gelehrter Grieche in Rom. Lessing bezieht sich im Schlussstück auf eine seiner zahlreichen Schriften, die einen Katalog sämmtlicher Dramen, Tragödien und Komödien u. s. w. enthält, und die freilich ein ganz anderes Ansehen bot, als Lessings Dramaturgie.

Apollodorus, ein Grammatiker aus Athen c. 150 n. Chr. Erhalten ist eine aus drei Büchern bestehende Sammlung von Mythen, Bibliothek genannt.

Banks John, † 1706. Englischer Advocat. Verfasser eines Grafen Essex und anderer Rührstücke, die großen Erfolg erzielten.

Bernini Giovanni Lorenzo, 1598—1680, in Rom. Maler, Bildhauer und Architekt. Er vollendete die Peterskirche als Erbauer der Doppelcolonnaden vor derselben.

Bois-Robert François le Matel de, 1592—1692. Günstling Richeliens. Er entlehnte zu seinen achtzehn Stücken überall her.

Casaubonus Isaak, 1559 (zu Genf) —1614, lebte in Montpellier, Paris und London. Großer Gelehrter und Kritiker, Commentator vieler alter Autoren.

Cibber Colley, 1671—1757. Englischer Schauspieler und Lustspieldichter. Die citierten Verse (Stück XV.) stehen in dem Prologe zu seiner Übersetzung der Zaïre des Voltaire.

Corneille Pierre, geb. 1606 in Rouen, gest. 1684. Der berühmteste französische Dramatiker des 17. Jahrhunderts und der eigentliche Begründer der classischen Richtung desselben. Anlehnung an die antiken Muster und Weiterbildung derselben, sowie strenge Befolgung ihrer Eigenheiten war die Richtschnur dieser Bestrebungen. Sein erstes Stück überhaupt war Melita, das erste, mit dem er einen höheren Flug nahm, die Medea, dasjenige, durch welches er seinen Ruhm begründete, der Cid. Von den anderen sind als solche, die sich behaupteten, zu nennen: Die Horazier, Cinna, in denen die drei Einheiten besonders streng beobachtet sind; das christliche Trauerspiel Polyeuct; der Tod des Pompejus; Rodogune, sein Lieblingsstück; Heraclius und das Lustspiel Nicomedes. In Hamburg wurde aufgeführt und von

Lessing besprochen nur die Rodogune. Genannt werden noch Attila, der Lügner, Sertorius, Surena. — In seinen Untersuchungen über die dramatische Kunst, besonders in seinen drei Discours de la tragédie, die er am Abend seines Lebens nach Abschluss seiner dichterischen Thätigkeit schrieb, unternahm er es, unter Betonung der Regelmäßigkeit seiner Stücke diese als dem Geiste der Alten entsprechend zu vertheidigen, wobei jene Regeln, die doch nur unwesentlich sind, sich noch die gewaltsamsten Auslegungen gefallen lassen mussten. S. Nr. 32 und die Anmerkungen.

Corneille Thomas, 1625—1709, der Bruder des Vorigen. Gleichfalls Dichter, doch von viel geringerer Bedeutung. Nur zwei seiner Stücke, Ariane und Graf Essex, hielten sich auf der Bühne.

Crebillon, Prosper Jolyot de, 1674—1762. Erst Advocat, dann bald Dramatiker. Er neigt sehr zum Abenteuerlichen, Schwülstigen und Schrecklichen. Daher der Beiname der Schreckliche. Einige Stücke von ihm sind: Atreus, Electra, Rhadamistes, Zenobia. Sein Sohn erwarb sich einen Namen als Romanschriftsteller.

Cronegk, Johann Friedrich von, geb. 1731 zu Ansbach, † 1758. Jurist und Beamter. Dichtete die Lustspiele: Die Missvergnügten und der Mistrauische, in fünf Acten. Dann Codrus und Olynt und Sophronia. Das letztere blieb Fragment. Sein Codrus gewann den von Nicolai 1757 auf das beste deutsche Trauerspiel ausgesetzten Preis von 50 Ducaten. Ein größeres Werk sind noch seine „Einsamkeiten" in sechs Gesängen.

Curtius Michael Konrad, Mitglied der deutschen Gesellschaft in Göttingen, gab eine Übersetzung und Erläuterung der Poetik des Aristoteles heraus, 1753, die von Lessing sehr gerühmt wird.

Dacier Andrée, 1651—1722. Französischer Gelehrter, Bibliothekar des Königs, Mitglied der Akademie u. s. w. Er gab eine Uebersetzung der Poetik des Aristoteles mit kritischen Anmerkungen heraus, 1692, und ist von der Unfehlbarkeit des Aristoteles so überzeugt wie Lessing. Darum übt er eine tadelnde Kritik an Corneille, der um seiner Stücke willen dem Griechen oft Gewalt anthut.

Dacier Anna, die Tochter des Gelehrten Lefèvre und Gattin des Vorigen; 1654—1720; ebenso gelehrt und thätig wie ihr Gatte, wobei sie aber ihre Liebenswürdigkeit und Charakterstärke bewahrte. Als Houdart de la Motte die poetische Form überhaupt als ein unnützes Spiel verwarf und daraufhin die Alten, besonders Homer, angriff, übernahm sie in dem Buche Homère defendu, die Vertheidigung, 1716.

Destouches, Philippe Nericault, 1680—1754. Französischer Diplomat und Lustspieldichter. Er pflegte besonders das Charakterlustspiel und erstrebte das Lehrhafte und moralisch Rührende: Stücke von ihm sind: der verheiratete Philosoph, der Ruhmredige, der Verschwender, das unvermuthete Hindernis, der verlorene Schatz (Bearbeitung des Plautinischen Trinummus), das Gespenst mit der Trommel, der poetische Dorfjunker.

Diderot Denys, 1713—1784. Einer der hervorragendsten Geister des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Gelehrter und schönwissenschaftlicher Schriftsteller, voll Geist und Leben. Begründer und Hauptbearbeiter des großen encyklopädischen Wörterbuchs. Auf seine Lustspiele hin, der natürliche Sohn und der Hausvater, die Lessing übersetzte, bezeichnet man ihn als den Vater der rührenden Komödie und des bürgerlichen Trauerspiels, wie er denn die Tendenz des moralisch Rührenden und der angenehmen Natürlichkeit vertrat. Dies hat Lessing bei seiner Erwähnung in

Stück XV. im Sinn. Die beiden genannten Stücke erscheinen aber erst ein paar Jahre nach der Sarah Sampson. Auch „das Gemälde der Dürftigkeit" (l'humanité ou le tableau de l'indigence) wird Diderot beigelegt, doch weiß Lessing nichts davon.

Donatus Älius, römischer Sprachlehrer und Commentator im vierten Jahrhundert n. Chr. Am bekanntesten ist er durch seine lateinische Grammatik geworden, die viele Jahrhunderte hindurch die Grundlage des lateinischen Unterrichtes bildete. Die Stelle Stück XC. ist aus seinem Commentar zu Terenz. Er commentierte fünf Lustspiele desselben, darunter die Brüder.

Dryden John, 1631—1700. Englischer Hofdichter. Einer der fruchtbarsten Dichter. in allen Gattungen. Für die Bühne schrieb er 28 Stücke jeder Art.

Du Belloy, richtiger de Belloi, hieß eigentlich Pierre Laurent Buyette, 1727—1775 Erst Jurist, dann Schauspieler und Dichter, Mitglied der Akademie. Stücke von ihm sind: Titus, Zelmire, Gaston und Bayard, Gabriele von Vergy, Peter der Grausame. Berühmt wurde er vor allem durch seine „Belagerung von Calais", Tragödie in fünf Aufzügen, 1765. Das Stück ist von glühendem Patriotismus getragen. Es behandelte die Belagerung und Eroberung jener Stadt durch die Engländer nach dem Siege bei Crecy, 1346, und verherrlicht die Treue, Standhaftigkeit und Opferwilligkeit der Bürger. Wo es in Frankreich aufgeführt wurde, riss es das Publicum zu begeisterten Kundgebungen hin und trug seinem Verfasser zahllose Ehren jeder Art ein.

Du Bos Jean Baptiste, 1670—1742, französischer Beamter und Gesandter, Mitglied und Secretär der Akademie seit 1720, vielseitiger Schriftsteller. Lessing bezieht sich Stück 82 auf ein Werk: „Kritische Gedanken über die Poesie und die Malerei" mit dem Motto Ut pictura poesis.

Euklides geb. c. 300 v. Chr. zu Alexandrien, der Vater der Mathematik genannt. Seine in der Strenge der Methode unübertroffenen Elemente (στοιχεῖα) der Mathematik bildete sehr lange die Grundlage des mathematischen Unterrichts.

Gellert Christian Fürchtegott, 1715—1769, am bekanntesten als Fabeldichter. Doch schrieb er auch ganz im Gottsched'schen Geschmack gehaltene Lustspiele, Scenenreihen ohne dramatische Verwicklung und mit durchaus lehrhaften Absichten. Das Publicum soll bei ihnen, wie er sagt, Thränen moralischer Rührung vergießen. Seine Komödien sind: die zärtlichen Schwestern, die Betschwester, das Los in der Lotterie, das Orakel, die kranke Frau. In einer beim Antritt seiner Professur (der Moral) in Leipzig 1751 geschriebenen Schrift, Pro comœdia commovente vertheidigte er diese Gattung und eine Schrift des Franzosen de Chassiron: Reflexions sur le comique-larmoyant, die von Lessing auch übersetzt wurde.

Goldoni Carlo, geb. 1707 in Venedig, gest. 1793 in Paris. Der fruchtbarste italienische Lustspieldichter, 150 Stücke, in denen er die Harlekinaden und Maskenstücke bekämpfte und nationale Sitten- und Charakterbilder lieferte. In einer einzigen Saison brachte er einmal 13 oder gar 16 Stücke auf die Bühne.

Goulston Theodor, † 1632 in London, gab 1622 eine lateinische Übersetzung der Poetik des Aristoteles mit einem Commentar heraus.

Hedelin François, Abbé d'Aubignac, 1604—1676, erst Advocat, dann Geistlicher. Wie Corneille der praktische Begründer des Classicismus in Frankreich ist, so er der theoretische. Sein Hauptwerk, das hier in Betracht kommt, ist die 1657 erschienene Pratique du théatre, in der er im Auftrage des Cardinals Richelieu das, was sich an Vorschriften für das Drama bei den Alten findet, systematisch

zusammenstellt. Das Buch genoss als ein wahres Gesetzbuch der Dramatik das höchste Ansehen.

Hill Aaron, 1685—1749, übersetzte außer der Zaïre Voltaires auch dessen Alzire und Merope.

Hippel Theodor Gottlieb von, Bürgermeister in Königsberg, 1741—1796. Verfasser humoristischer Romane „Lebensläufe nach aufsteigender Linie" und „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z", und zweier Lustspiele „der Mann nach der Uhr" und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler".

Hogarth William, 1697—1764. Berühmt durch seine Kupferstiche, in denen er mit furchtbarer Realistik die Gebrechen seiner Zeit geißelnd darstellt, erläutert von Lichtenberg, 1774—1779. In einem Buche „Zergliederung der Schönheit" stellt er die Theorie von der Wellenlinie als Linie der Schönheit, der Schlangenlinie als Linie des Reizes auf.

Houdard de la Motte Antoine, 1672—1731, geistvoller Schriftsteller und fruchtbarer Bühnendichter, darunter die Matrone von Ephesus, welchen Stoff auch viele andere bearbeiteten, auch Lessing. Gegner der drei Einheiten. Siehe sodann unter Dacier Anna.

Hyginus Cajus Julius 64—16 n. Chr., aus Spanien. Freigelassener des Augustus. Unter seinem Namen sind 277 Fabeln erhalten, die zum größten Theile die Fabeln verlorener griechischer Stücke sind.

Johnson Benjamin, 1573—1637, ein sehr fruchtbarer englischer Bühnendichter, erst Freund, dann Gegner und Rivale Shakespeares.

La Bruyere, Jean de, 1644—1696. Studierte mit Vorliebe die Charaktere des Theophrast und schrieb ein Werk unter dem Titel: Les charactères de Theophraste avec les charactères ou les moeurs de ce siècle, 1687. Im elften Capitel daselbst findet sich das Charakterbild des Zerstreuten, dem eine wirkliche Person, ein Herr de Brancas, als Vorbild diente. Diesen Abschnitt hat Regnard in seinem Lustspiel „der Zerstreute" zum Theile wörtlich benützt.

Lee Nathaniel, 1557—1692, von Lessing sehr gerühmter englischer Tragödiendichter. Es sind elf, darunter: Alexander der Große, Mithridates, Lucius, Junius, Brutus.

Lindelle, s. Voltaire.

Löwen Johann Friedrich, 1729—1771, aus Clausthal; gab die Studien auf und wollte sein Glück in England suchen. 1751 fieng er in Hamburg an zu schriftstellern. 1657 war er Secretär in Schwerin, heiratete die Tochter des Schauspieldirectors Schönemann. Nach dem Hamburger Unternehmen gieng er nach Rostock und starb dort schon 1771 in Sorgen. Er versuchte sich in jeder Dichtungsart (5 Schauspiele), gehört zu den Begründern der Ballade und schrieb eine Geschichte des deutschen Theaters.

Lope de Vega, eigentlich Don Frey Lope Felix de Vega Carpio. 1562—1635 Führte ein sehr bewegtes Leben; machte den Zug der Armada mit, wurde schließlich Franciscaner, als welcher er die schärfste Askese übte. Er ist der fruchtbarste Dichter aller Zeiten. Wiederholt soll er in 24 Stunden ein Stück geschrieben haben. Man spricht von fast 2000 Stücken, abgesehen von Werken anderer Gattungen. Natürlich ist nicht alles erhalten. Das von Lessing erwähnte Lehrgedicht ist betitelt: Arte nuovo de hacer comedias. Lope gilt als Begründer des Mischspiels, wovon Nr. 34 handelt.

Maffei Francesco Scipione, Marquis, 1675—1755. Italienischer Gelehrter und Dichter. Er schrieb die Tragödie Merope und das Lustspiel La Ceremonia.

Marmontel Jean François, 1723—1799, ein sehr hervorragender und vielseitiger französischer Schriftsteller. Zwei Jahre war er Herausgeber des französischen Mercur. Aus seinen „Moralischen Erzählungen" nahmen die Dichter gern Stoffe. Auch schrieb er Romane, Theaterstücke, so: Dionysius der Tyrann, Roxelane, Soliman (s. Stück 34). Beachtenswert sind ferner: Poétique française und die Éléments de litterature. Aus der ersten (II., 10) ist die von Lessing Stück 14 übersetzte Stelle genommen.

Marivaux Pierre Chablet de Chamblain de, 1688—1763. Lustspieldichter und Romanschriftsteller. Verfasser von: die Mutterschule, die beiderseitige Unbeständigkeit, der Bauer mit der Erbschaft, der unvermuthete Ausgang, die alle von Lessing besprochen sind.

Menander, Sohn des Feldherrn Diopeithes, geb. 342 (Olymp. 109, 3) starb 52 Jahre alt, der bedeutendste Dichter der neuen attischen Komödie (s. Anm. 4 zu Nr. 41). Er soll über 100 Komödien geschrieben haben. Sie sind alle verloren bis auf zahlreiche Fragmente. Die Titel von 73 sind erhalten. Die Stücke des Terenz sind Umbildungen der seinen.

Moliere, Jean Baptiste Pocquelin. Moliere war sein Theatername; geb. 1620 zu Paris, gest. 1673. Der berühmteste französische Lustspieldichter. Er war erst Kammerdiener des Königs, dann Schauspieler. Als solcher schrieb er für seine eigene Bühne seine Lustspiele, die sich durch Wahrheit der Charakteristik, fesselnde Intriguen und Führung des Dialogs auszeichnen. In der Dramaturgie sind besprochen: der Geizige, der Kranke in der Einbildung, der Misanthrop, die Frauenschule, die Kritik der Frauenschule, die Männerschule, l'impromptu de. Versailles.

Neuber Friederike Karoline, 1697—1760, aus dem Voigtlande. 1718 entfloh sie den unerquicklichen häuslichen Verhältnissen mit dem Primaner Johann Neuber; sie heirateten und wurden Schauspieler. 1727 gründeten sie eine eigene Truppe, die fortan zu den ersten Deutschlands zählte. Gottsched fand in ihr eine Gehilfin, seine reformatorischen Bestrebungen zu verwirklichen. So vertrat hauptsächlich ihre Bühne die französische Richtung. Später entzweite sie sich mit Gottsched. Lessings Jugendstücke brachte sie noch auf die Bühne. Sie starb im Elend 1760, durch den Krieg verarmt.

Otway Thomas, 1651—1685, englischer Komödiendichter, nach Lessing „wild und unzüchtig", in seinen Tragödien rührend und Kenner des menschlichen Herzens.

Pausanias, Geograph und Historiker aus Lydien, im zweiten Jahrhundert nach Chr. Erhalten ist ein Reisewerk in zehn Büchern über Griechenland.

Plautus, Titus Maccius, c. 254—184 v. Chr., von niederem Stande; überaus fruchtbarer römischer Komödiendichter. Erhalten sind 20 Stücke, darunter der miles gloriosus, die stark aufgetragene Zeichnung eines Bramarbas. Von den andern sind durch ihre wiederholten Bearbeitungen am bekanntesten der Amphitruo, Trinummus (der Schatz), die Captivi.

Plutarch aus Böotien, c. 50—120 n. Chr. Lehrer des Kaisers Hadrian. Schrieb die berühmten Parallel-Biographien. Die Moralia sind gegen 70 Aufsätze sehr verschiedenen Inhalts, darunter zwei gegen den Genuss des Fleisches.

Pope Alexander, 1688—1744, aus London. Seine Werke zeichnen sich durch höchste Formvollendung aus, sind aber überaus dürftig im Inhalt und an Gedanken. Schriften: Versuche über die Kritik, Ode an den Messias, Der Tempel des Ruhms u. a. Am bekanntesten ist sein Lockenraub.

Portus Aemilius, † 1610, ein italienischer Philologe, der in Heidelberg und Cassel lehrte.

Regnard Jean François, 1656—1709. Französischer Lustspieldichter. Er führte ein bewegtes Wanderleben, bis nach Lappland. Dann ein behagliches Leben auf einem Landsitze, wo er seine Reiseberichte sowie Lustspiele schrieb, von denen der Spieler der Zerstreute und der Democrit besprochen sind.

Rousseau Jean Jaques, 1712—1778. In einem Briefe an d'Alembert, 1758, erklärt er sich für einen ausgesprochenen Gegner des Theaters, besonders der Komödie. Schon die Freude am Komischen sei ein Laster des menschlichen Herzens, und darum wirke das Lustspiel umso schädlicher, je besser es sei.

Rowe Nikolas, 1673—1718, englischer Tragödiendichter; die Stücke sind von Moral erfüllt. Gab Shakespeares Werke heraus.

Saint-Evremont, Charles Marguetel de Saint-Denis, 1613—1703. Jurist, Soldat, Schriftsteller. Liebling des Hofes, starb jedoch in Verbannung in England. Schrieb Lustspiele, Briefe und Aufsätze des verschiedensten Inhalts, darunter Betrachtungen über die Tragödien.

Scheibe Johann Adolf, geb. 1708 zu Leipzig, gest. 1776 in Kopenhagen als Hofkapellmeister. Gründete 1736 in Hamburg die musikalische Wochenschrift „der kritische Musikus". Auch als Componist genoss er Ansehen.

Schlegel Johann Elias, geb. 1718 in Meißen, gest. 1749. Professor der Ritterakademie in Soroe in Dänemark. Schrieb Tragödien: Orest und Pylades, Dido, Kannt u. a.; Lustspiele: Der Triumph der guten Frauen, der geschäftige Müßiggänger, die stumme Schönheit. Das erste, das in Hamburg aufgeführt wurde, wird von Lessing als eines der besten deutschen Originale gepriesen. Schon 1746, als Privatsecretär in Kopenhagen, führte er in seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" das aus, was Löwen dann wieder aufnahm (s. Einl. S. XII.).

Scudery Georges de, 1601—1667, ein mittelmäßiger und doch gefeierter tragischer Dichter, der mit Corneille rivalisierte.

Tempesta, d. i. Sturm, gewöhnlicher Beiname des holländischen Seesturmmalers, Peter Molyn. 1637—1701. Es gab aber auch einen italienischen Maler und Kupferstecher Antonio T., der Schlachten malte.

Terentius Afer, Publius, 183—159 v. Chr., als Sclave geboren. Dein sechs von ihm erhaltenen Komödien sind: Andria, Eunuchus, Heautontimorumenos, Phormio, Hekyra, Adelphi (die Brüder), s. Menander.

Thespis aus Ikaria in Attika, Zeitgenosse des Solon. Er gilt als Erfinder und Begründer der Tragödie, indem er den Dithyrambischen Chorgesängen eine Erzählung und mimische Darstellung zufügte.

Thomson Jakob, 1700—1749. Englischer Dichter. Am bekanntesten sind seine „Jahreszeiten" (seasons) 1730, ein malerisch-beschreibendes Gedicht, dann das englische Nationallied Rule Britannia. Minderwertig sind seine Trauerspiele: Sophonisbe Coriolan, Tancred und Sigismunda u. a. Im Stück VII bezieht sich L. auf eine Stelle im Epilog zu der letzten Tragödie.

Tournemine Renatus Josef, 1661—1739. Ein gelehrter Jesuit, der unter anderen eine Vertheidigung Corneilles schrieb. Von 1701 gab er eine weit verbreitete Zeitschrift Mémoires de Trévoux heraus.

Victorius Petrus (Pietro Vettori) 1499—1585. Italienischer Humanist und Herausgeber des Aristoteles mit lateinischer Übersetzung.

Voltaire, eigentlich François Marie Arouet. Seit 1718 nannte er sich Voltaire,

das sich ergab aus der Umstellung der Buchstaben von Arouet l(e) j(eune) 1691—1778. Der ebenso gefeierte wie angefeindete Stifter der französischen Aufklärungsphilosophie, die die entscheidenste Spaltung der modernen Menschheit herbeiführte. Kein Genie und kein systematischer Denker, aber von einem Witz, einer Schlagfertigkeit und einem Gedankenreichthum, wie sie selten zu finden sind. Um dieser Eigenschaften und um der glänzenden Mache willen galt er auch als Dramatiker ersten Ranges, und ihm diese irreführende Geltung zu rauben, gehört zu den vornehmsten Absichten der Dramaturgie. Seine bekanntesten Dramen sind: Ödipus 1718, Brutus 1730, Zayre, Cäsar 1735, Alzire 1736, Mahomet 1741, Merope 1743, Semiramis 1748, das gerettete Rom 1752, Tancred 1760. Lustspiele: Nanine oder das besiegte Vorurtheil (es behandelte die Mesaliance eines Grafen mit einem armen Mädchen, Nanine), die Frau, die Recht hat; das Kaffeehaus oder die Schottländerin; der verlorene Sohn. (Die gesperrt gedruckten Stücke sind in der Dr. besprochen oder doch genannt.) Nach der Merope des Italieners Maffei hatte V. ein Drama desselben Namens geschrieben. Dieses übersandte er jenem mit einem Begleitschreiben voll heuchlerischer Complimente. Sodann schrieb er unter dem Namen Lindelle einen Brief an sich selbst, indem er mit Lobeserhebungen über die Gerechtigkeit und Nachsicht Voltaires, d. i. seiner selbst, das Drama des Italieners einer zersetzenden Kritik unterzieht. In einem dritten unter eigenem Namen erlassenen Schreiben nahm er sich des Geschmähten dann wieder an.

Young Edward, 1681—1765. Englischer Dichter, Verfasser der „Nachtgedanken" (thaugths of night). Die citierte Stelle, Stück 36, ist aus seinem Jugendgedicht „Der jüngste Tag."

Aus der Poetik des Aristoteles.

(Text und Übersetzung nach Dr. Franz Susemihl.)

Cap. IV., §. 9. Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὁμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν) οὕτω καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας. ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

Cap. V., §. 4. (διαφέρουσιν) ἔτι δὲ τῷ μήκει, ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττων, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ —

Cap. VI., §. 1. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ

Gleichwie aber in ernsten Dichtungen vor allen anderen Homer hervorragte — denn er allein hat nicht bloß schöne, sondern auch wahrhaft dramatische Darstellungen gedichtet — so hat er auch zuerst der Komödie ihre (richtigen) Grundformen vorgebildet, indem er nicht persönlichen Spott, sondern das sachlich Lächerliche in (echt) dramatischer Darstellung vorführte, und so steht sein Margites in demselben Verhältnis zur Komödie wie seine Ilias und Odyssee zur Tragödie.

(Epos und Tragödie) unterscheiden sich daneben auch noch durch die Länge, sofern die Tragödie möglichst ihre Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf fallen oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehnen zu lassen bestrebt ist, während das Epos sich gar keine zeitliche Schranken setzt.

Es ist also die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung, vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes und zwar so, dass die verschiedenen Arten dieser Verschönerung in den verschiedenen Theilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen, in selbstthätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies alles in einer Weise, dass diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben

μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

dieser Art von Affecten erzielt. Ich verstehe nämlich unter dem durch andere Kunstmittel verschönerten Worte eine solche Rede, welche (den) Rhythmus (des Verses) an sich trägt oder auch noch in Musik gesetzt ist, unter der gesonderten Anwendung für ihre verschiedenen Arten aber dies, dass gewisse Theile der Tragödie (eben) bloß mittels des Verses ausgeführt werden, gewisse andere wiederum aber (auch noch) mittels des Gesanges.

§. 6. ἔστι δὴ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτο, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.

So ist nun die Darstellung der Handlung (selbst in der Tragödie) die Fabel. Unter Fabel verstehe ich nämlich dies: die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen.

§. 7. ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἓξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία. ταῦτα δ'ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ λέξις καὶ μελοποιία.

Und so hat denn nothwendig eine jede Tragödie nach ihrer Qualität sechs Bestandtheile, nämlich Fabel, Charaktere, Reflexion, das Theatralische, sprachlichen Ausdruck und musikalische Composition

§. 9. μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου. καὶ εὐδαιμονία δὲ καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τό τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον· οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.

Das wichtigste von allen diesen Stücken ist nun aber andererseits doch die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben, auch Glück aber und Unglück besteht in Handeln und Thätigkeit, und der Endzweck unseres Strebens geht auf eine bestimmte Art von Thätigkeit und nicht von (ruhender) Beschaffenheit hinaus; seitens unserer Charaktere kommt uns aber nur eine solche bestimmte Beschaffenheit zu, während (wie gesagt) seitens unserer Handlungen Glück oder das Gegentheil, und darum hat denn der tragische Dichter nicht handelnde Personen einzuführen, um ihre Charaktere zur Darstellung zu bringen, sondern hat in und mit der Handlung auch die Charaktere zu umfassen; folglich aber sind die Begebenheiten und die Fabel der Endzweck der Tragödie, der Zweck aber ist das wichtigste von allem.

§. 13. πρὸς δὲ τούτοις τὰ

Dazu kommt, dass diejenigen beiden

μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

§. 19. ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ὡς γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις, καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.

Cap. VIII. Μῦθος δ'ἐστὶν εἷς, οὐχ, ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεως ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.

Cap. IX. Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει, τὸ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου μέν, ἡ δ' ἱστορία τα καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ

Stücke, durch welche die Tragödie am stärksten und anziehendsten auf die Gemüther wirkt, Bestandtheile der Fabel sind, nämlich die unerwarteten Wendungen und die Erkennungen.

Und das Theatralische (vollends) ist zwar von hohem Reiz und großer Wirkung, aber es liegt am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am wenigsten ihr eigenthümlich an. Denn einerseits muss die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben, und nach der andern Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffecte mehr in der Hand des Theatermeisters als des Dichters.

Die Fabel ist aber eine (dergestalt) einheitliche nicht (etwa schon), wie einige meinen, wenn sie sich um *eine* Person dreht. Denn wie überhaupt vieles Verschiedenartige vorkommt, aus welchem dadurch, dass es sich auf ein Einziges bezieht, sich (noch) keine Einheit ergibt, so sind auch der Handlungen eines Einzigen viele, aus denen keine einheitliche Handlung erwächst.

Es erhellt aber aus dem Gesagten auch noch dies, dass nicht das die Aufgabe des Dichters ist, das wirklich Geschehene zu berichten, sondern vielmehr darzustellen, wie etwas geschehen kann, und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Der Geschichtsschreiber nämlich und der Dichter unterscheiden sich nicht etwa voneinander durch die Darstellung in ungebundener und in gebundener Rede. Denn es könnte das Werk des Herodot in Verse gebracht sein, und es würde doch immerhin nur ein Geschichtswerk bleiben in Versen wie sonst ohne Verse. Vielmehr das ist der Unterschied, dass der Geschichtsschreiber darstellt, was wirklich geschehen ist, der Dichter dagegen, *wie* etwas geschehen *kann*. Deshalb ist denn auch die Poesie philosophischer und steht höher als die Geschichte; denn jene stellt mehr das Allgemeine, diese mehr das Einzelne dar.

ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν (συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν). ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν. τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἕν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐδέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Von allgemeiner Natur nämlich iſt es, in welcherlei Weiſe es jeglicher Art von Charakter zukommt, jedesmal zu reden oder zu handeln, und zwar nach Wahrſcheinlichkeit oder mit Nothwendigkeit, und darauf zielt die Poeſie (auch ſchon) bei der Beilegung der Namen ab; ein Einzelnes dagegen iſt: was z. B. Alkibiades gethan oder was er erlitten hat. Und zwar iſt in der Komödie bereits das eben Bemerkte deutlich zutage getreten. Denn ſeit ihre Dichter ihre Fabeln nach den Geſetzen der Wahrſcheinlichkeit zu geſtalten begonnen haben, da legen ſie auch in dieſer Weiſe ihren Perſonen beliebige Namen unter und machen nicht mehr, wie die Jambendichter, beſtimmte einzelne Perſonen zum Gegenſtande ihrer Dichtung. In der Tragödie aber hält man (insgemein freilich) noch an den wirklichen Namen feſt. Davon nämlich iſt dies der Grund. Wenn etwas möglich iſt, ſo iſt es auch glaublich. In der Möglichkeit deſſen nun aber, was noch nicht wirklich geſchehen iſt, haben wir noch keinen rechten Glauben, von allem wirklich Geſchehenen dagegen iſt es klar, daſs es möglich iſt; denn es wäre nicht geſchehen, wenn es nicht möglich wäre. Indeſſen ſteht es doch auch bei den Tragödien bereits ſo, daſs ſich in einigen nur noch einer oder zwei bekannte Namen finden, während alle anderen erdichtete ſind und ſogar in einigen gar keiner mehr, wie z. B. in der Blume des Agathon; denn gleich ſehr ſind in dieſer Namen wie Begebenheiten erdichtet, und ſie gewährt darum keinen geringeren Genuſs. Man muſs darum nicht ſchlechterdings verlangen, daſs die Dichter an den überlieferten Fabeln (und Stoffen), um welche ſich die Tragödien zu bewegen pflegen, feſthalten müſsten. Es wäre das ja auch ein lächerliches Verlangen; denn auch das Bekannte iſt ja doch immer nur wenigen bekannt, und gleichwohl bereitet es allen Genuſs.

Cap. X. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι·

Es zerfallen nun aber alle Fabeln in einfache und verwickelte, inſofern auch die Handlungen ſelbſt, deren Nachahmung

καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γενομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται. πεπλεγμένη δ' ἐστὶν ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας· ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασις ἐστίν.

Cap. XI. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον (ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησαν.

§. 2. ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέταιαι γίγνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

§. 4. ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις (καὶ περιπέταια) ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἷων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται, ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις ἀνῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἕτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς

ja die Fabeln sind, bereits von Natur diese zweifache Beschaffenheit an sich tragen. Ich verstehe aber unter einer einfachen Handlung eine solche, innerhalb welcher, indem sie in der eben beschriebenen Weise stetig und einheitlich verläuft, der Schicksalswechsel ohne unerwartete Wendungen und Erkennungen vor sich geht; eine verwickelte dagegen ist eine solche, in welcher derselbe mittelst Erkennung oder unerwarteter Wendung oder beider zustande kommt.

Eine unerwartete Wendung nun aber tritt überall da ein, wo eine That in ihr eigenes Gegentheil umschlägt, und zwar (muss sie es) wie eben gesagt, der Wahrscheinlichkeit gemäß oder mit Nothwendigkeit, wie z. B. wenn im Ödipus der Hirte kommt, um jene Nachricht zu bringen, die den Ödipus erfreuen und ihn von der Furcht vor (der Heirat mit) seiner Mutter befreien soll und nun doch dadurch gerade das Gegentheil herbeiführt, indem sie die Herkunft desselben aufdeckt.

Erkennung aber ist, wie dies auch schon der Name besagt, die Umwandlung aus der Unbekanntschaft in die Bekanntschaft und infolge dessen zur Befreundung oder aber zur Befeindung zwischen den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen, und am schönsten ist eine solche Erkennung, wenn zugleich mit ihr unerwartete Wendungen verbunden sind wie in dem Ödipus.

Denn diese Erkennung (und damit etwa verbundene unerwartete Wendung) wird entweder Mitleid oder Furcht erregen und Handlungen, die dies thun, stehen uns ja grundsätzlich als diejenigen fest, deren nachahmende Darstellung die Tragödie ist, und zwar wird das von dieser Erkennung gelten, weil auch Glück und Unglück selbst (am meisten) von Erkennungen solcher Art abhängen wird. Wenn wir sonach also Erkennung schlechtweg als Erkennung zwischen zwei Personen bezeichnen, so ist dabei ein doppelter Fall möglich: entweder bloß die eine Person braucht die

ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

§. 6. δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

Cap. XIII. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ (πεπλεγμένην) καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστίν) οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ. οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστίν), οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν (τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἂν ἔχοι ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε

andere zu erkennen, weil es bereits offenkundig vorliegt, wer sie selber ist, oder aber es ist eine beiderseitige Erkennung erforderlich). So wird Iphigenia von Orestes erkannt durch den Brief, den sie zu bestellen aufträgt, er selbst aber muss sich ihr noch auf eine andere Weise zu erkennen geben.

Zwei Theile, welche die Fabel haben kann, bewegen sich denn also in dieser Sphäre, nämlich die unerwartete Wendung und die Erkennung, ein drittes aber ist das Drastische. Dieses aber besteht in Vorgängen von (besonders) verderblicher oder schmerzlicher Natur, wie z. B. Tödtungen, die unmittelbar dramatisch vorgeführt werden, schwere Körperleiden, Verwundungen und ähnliche Schreckensscenen.

Die schönste Tragödie ist freilich nach dem Obigen diejenige, welche nicht einen einfachen Verlauf nimmt, aber doch muss auch eine solche, die dies thut, eine nachahmende Darstellung Furcht und Mitleid erregender Begebenheiten sein, denn eben dies ist ja eine unterscheidende Eigenthümlichkeit aller tragischen Darstellung. Und so erhellt denn fürs erste, dass eine jede Tragödie uns weder einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück ins Unglück gerathen, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als vielmehr Empörung, noch auch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück, denn das wäre das Untragischeste von allem, insoferne es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid und Furcht erweckt, noch endlich keinen solchen, bei welchem der vollendete Bösewicht aus Glück in Unglück (oder der Tugendhafte in Glück aus Unglück), denn eine solche Darstellung würde zwar unserem Gerechtigkeitsgefühl Genüge thun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen; denn das Mitleid dreht sich um den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um einen unseresgleichen. Und so bleibt

φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον). ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Cap. XIV. §. 4. ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος, οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν (λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμαίωνος). αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίγνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν, εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιnur noch ein solcher Mann übrig, welcher zwischen den bezeichneten Fällen die Mitte hält, d. h. ein solcher, welcher sich weder durch eine ganz besondere Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch durch Laster und Bosheit ins Unglück stürzt, sondern vielmehr nur durch einen bestimmten Fehler. Und zwar muss er dabei in einem ganz besonderen Ansehen und Glück gestanden haben, wie z. B. Ödipus, Thyestes und überhaupt die hervorstechenden Männer aus solchen erlauchten Geschlechtern.

Was für Vorgänge denn nun aber furchtbar und was für welche Mitleid erregend sind, haben wir jetzt näher zu bestimmen. Und da ist es denn ein Ding der Nothwendigkeit, dass alle diejenigen Handlungen, welche dies sein sollen, nur entweder von Freunden oder von Feinden oder von einander gleichgiltigen Personen einander verübt werden können. Wenn wider dann aber ein Feind solche wieder einen Feind vollführt, so wird er dadurch, weder indem er sie wirklich vollbringt, noch sie bloß beabsichtigt, etwas für uns zutage fördern, welches unser Mitleid weiter in Anspruch nimmt, als es eben überhaupt das Leiden eines Nebenmenschen thut; und ebenso ist es mit einander gleichgiltigen Personen. Aber wenn nahe Freunde und Angehörige einander Leid zufügen, wenn z. B. ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten beabsichtigt oder sich sonst ähnlich gegen sie vergeht — das sind die Stoffe, nach welchen der Dichter suchen muss. Freilich wenn er dabei überlieferte Stoffe wählt, darf er die Überlieferung nicht geradezu umstoßen. Ich meine das so; er darf z. B. nichts daran ändern, dass Klytämnestra von Orestes und Eriphyle von Alkmeon erschlagen wird. Aber er muss selber hiezu erfinden und die überlieferten Züge richtig zu verwerten wissen. Doch ich muss mich deutlicher darüber erklären, was ich unter diesem Richtig verstehe. Entweder nämlich kann doch die

λίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους (τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷον ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ·)

§. 7. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γιγνώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον (τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν. ἀπαθὲς γάρ), διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον· βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι (τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν)· κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

That so vollbracht werden, wie es die älteren Dichter darzustellen pflegen, daſs der Thäter recht wohl weiß, gegen wen er sie begeht, und in dieser Weise hat auch noch Euripides seine Medea als Mörderin der Kinder dargestellt. Oder aber sie kann zwar auch vollbracht werden, aber doch so, daſs der Thäter das Furchtbare seiner That nicht ahnt, indem er erst hinterher erkennt, wie nahe ihm sein Opfer stand, wie z. B. Ödipus beim Sophokles, in diesem Beispiele indessen liegt die That außerhalb des eigentlichen Dramas, Beispiele selbst aber innerhalb der Tragödie geben der Alkmäon des Astydamas und der Telegones im verwundeten Odysseus. Endlich ist außerdem noch ein dritter Fall möglich: es beabsichtigt jemand und steht im Begriff eine solche heillose That aus Unkenntnis (des wahren Sachverhalts) zu begehen, aber es tritt noch vor derselben die Erkennung ein. Und außer diesen hMöglichkeiten ist keine weitere mehr vo, anden. Denn Handeln oder Nichthandelnr und wissentlich oder unwissentlich, weiter ist doch eben nichts denkbar. Freilich konnte hiernach auch noch einer wissentlich bloß handeln wollen, aber es nicht wirklich thun, aber dieser Fall ist der verwerflichste von allen, denn er hat für uns etwas Empörendes und ist auch insofern untragisch, als ja auf diese Weise gar kein Leiden entsteht, und daher bringt ihn denn auch kein Dichter zur Anwendung, oder wenigstens gibt es davon nur sehr spärliche Beispiele, wie das des Hämon in der Antigone gegenüber dem Kreon.

In zweiter Linie steht dann, daſs in solcher Weise die That wirklich vollbracht wird. Besser jedoch ist, daſs die That in Unwissenheit vollführt wird, und die Erkennung nachher erfolgt. Denn dann fehlt das Abstoßende und die Erkennung wirkt erschütternd. Das Beste aber ist das zuletzt Genannte, nämlich wie z. B. im Kresphontes Merope im Begriff ist, den Sohn zu tödten, ihn aber nicht tödtete sondern erkennt, und wie in der Iphigenie

Cap. XV. περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἕν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἔξει δὲ ἦθος μὲν, ἐὰν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὰν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα, χρηστὸν δ'ἐὰν χρήστην.

die Schwester den Bruder und in der Halle der Sohn die Mutter erkennt, da er im Begriff ist sie auszuliefern.

Hinsichtlich der Charaktere (Sitten) sind es vier Stücke, welche man erstreben muss. Das erste und vornehmste ist, dass sie edel seien. Es wird aber Ausdruck eines Charakters überhaupt nach dem oben Bemerkten die Rede oder die Handlung nur dann sein, wenn dieselbe eine gewisse bestimmte auf das Erreichen oder (Meiden) von etwas ausgehende Absicht und Willensrichtung offenbart, Ausdruck eines edlen, aber wenn eine edle.

Inhalt.

(Die in Klammern beigesetzten römischen Ziffern bezeichnen die Stücke der Dramaturgie.)

		Seite
1.	Ankündigung	1
2.	Von der Umwandlung einer Erzählung in ein Trauerspiel (I.)	4
3.	Von der Sparsamkeit in der Anwendung heldenmüthiger Gesinnungen (I.)	4
4.	Das christliche Trauerspiel (I., II.)	4
5.	Über zwei Stellen aus Cronegks „Olint und Sophronia“ (II.)	7
6.	Über den Vortrag von Sentenzen. Empfindung. Chironomie (III., IV.)	8
7.	Fortsetzung. Der schauspielerische Vortrag (V.)	14
8.	Die Bühne als „moralische Anstalt“ (VII.)	16
9.	Über Prologe und Epiloge (VII.)	16
10.	Vom Übersetzen (VII.)	17
11.	Über das „Mouvement“ (VIII.)	18
12.	Gegen die Franzosen. — Die Freimachung der Bühne vom Publicum (X.)	19
13.	Über die Erscheinung von Geistern und Gespenstern (XI., XII.)	20
14.	Über das bürgerliche Trauerspiel (XII.)	24
15.	Voltaire und Shakespeare. Wielands Shakespeare-Übersetzung. Gereimte Actschlüsse (XV.)	26
16.	Deutscher und welscher Geschmack (XVI.)	29
17.	Vom Harlekin (Hanswurst) (XVIII.)	30
18.	Über die Missachtung der Literatur in Deutschland (XVIII.)	31
19.	Das Drama und die historische Wahrheit (XIX.)	32
20.	Vom Übersetzen (XIX.)	34
21.	Über die Titel der Komödien (XXI.)	35
22.	Die ernste Komödie (XXI.)	36
23.	Über die deutsche Komödie (XXII.)	37
24.	Das Drama und die Geschichte (XXIII., XXIV.)	38
25.	Über Eingangs- und Zwischenactsmusik (XXVI.)	40
26.	Ein Zerstreuter als Vorwurf der Komödie. — Lachen und Verlachen (XXVIII., XXIX.)	43
27.	Das Drama und die historische Wahrheit. — Über die Ausgestaltung einer Fabel zur Tragödie (XXXII.)	45
28.	Das Drama und die historische Wahrheit. — Die Identität der Charaktere (XXXIII., XXXIV.)	47
29.	Die äsopische Fabel und das Drama (XXXV.)	50
30.	Das Hervorrufen des Dichters (XXXVI.)	51
31.	Über das Verhältnis der Erkennung und des Glückswechsels zum Endzwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen (XXXVII., XXXVIII., XXXIX.)	52

Seite

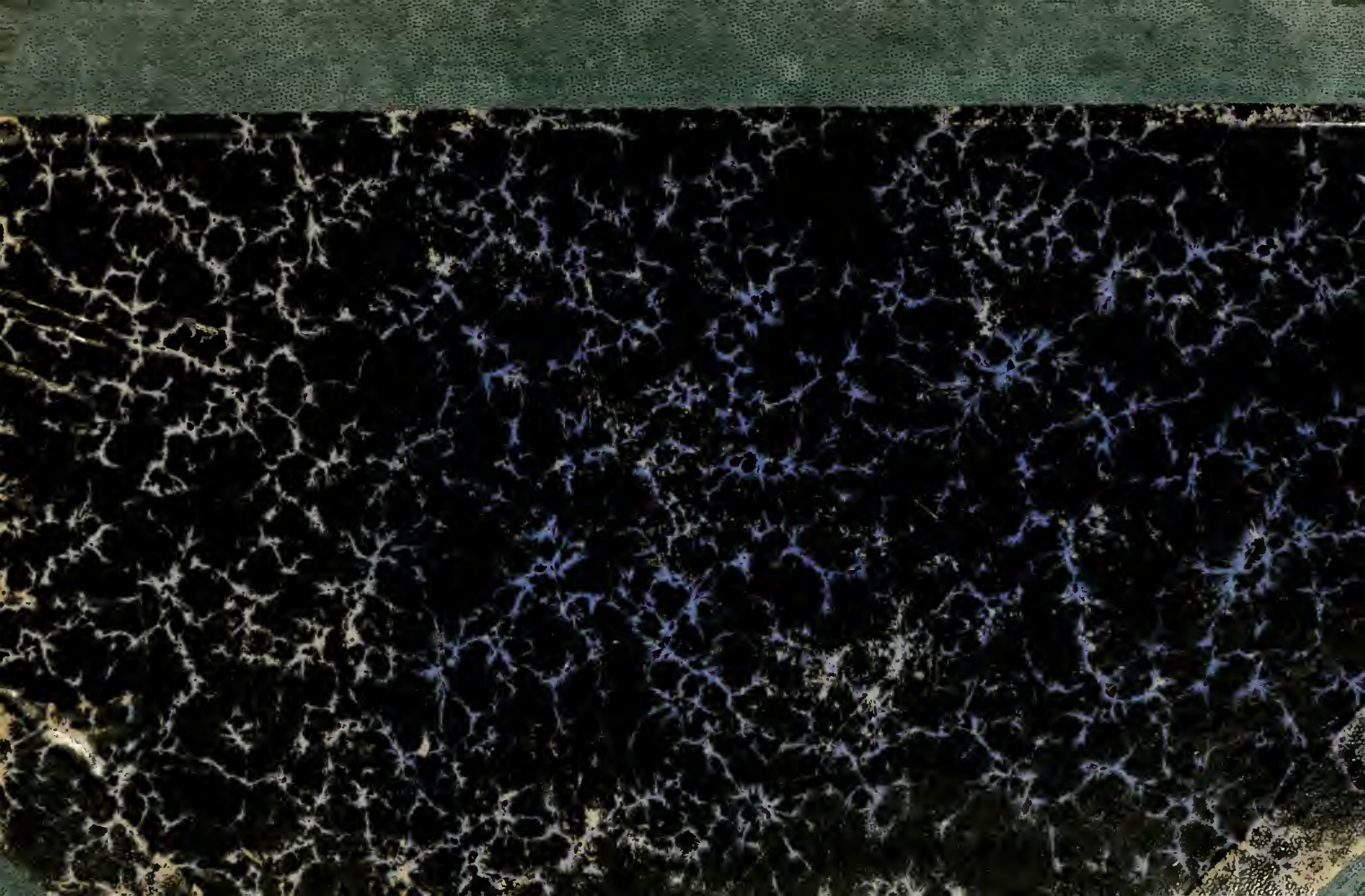
32. Über die sogenannten Regeln (XLIV., XLV., XLVI.) 60
33. Von der Überraschung und Spannung (XLVIII.) 66
34. Euripides der tragischeste der tragischen Dichter (XLIX.). . . . 70
35. Die Tragikomödie. — Die Ohrfeige in der Tragödie (LV., LVI.) . . 71
36. Über Sprache und Ausdruck in der antiken und neuen Tragödie (LIX.) . 75
37. Über das Mischspiel und die Nachahmung der Natur (LXIX., LXX.) . 77
38. Gegen Voltaire (LXX.) 82
39. Die aristotelische Definition der Tragödie (φόβος und ἔλεος, κάθαρσις.) (LXXIII. bis LXXX.) 82
40. Erweis, dass auch die Franzosen noch keine Tragödie haben (LXXX. bis LXXXIII.) 105
41. Über die Namen in der Komödie (LXXXIX., XC., XCI.) . . . 115
42. Der damalige Zustand der Literatur. Genie und Kritik (XCVI.) . . 121
43. Über einheimische und fremde Sitten in der Komödie und Tragödie (XCVI., XCVII.) 123
44. Hundertunderstes, zweites, drittes und viertes Stück 126

Anmerkungen 136
Namenverzeichnis 166
Aus der Poetik des Aristoteles 173

K. und k. Hofbuchdrucker Fr Winiker & Schickardt, Brünn.

PR
1654
L4
1893

Lessing, Gotthold Ephraim
Die hamburgische Dramaturgie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY